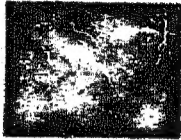
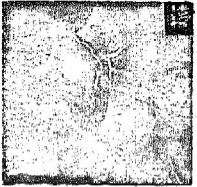


عالم الفكر

المجلد الثالث

العدد الثالث - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢

- الرواية العربية المعاصرة
- الفن القصصي المعاصر في إسبانيا
- الرواية الفرنسية المعاصرة
- الرواية الألمانية في القرن العشرين



عالم الفكر

رئيس التحرير : أحمد متارفي نعدوي
مستشار التحرير : دكتور أحمد نوريه

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٧٢
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية * وزارة الاعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

٢	تمهيد
٩	الرواية العربية المعاصرة وازمة الضمير العربي
٢٩	الفن القصصي المعاصر في اسبانيا
١١٣	الرواية الفرنسية المعاصرة
١٦٧	الرواية الالمانية في القرن العشرين
	دكتور شكري محمد عباد
	دكتور محمود علي مكي
	دكتورة سامية احمد اسعد
	دكتور مصطفى ماهر

★ ★ ★

آفاق المعرفة

٢٢٧	العالم العربي ومشاكل الفن الحديث
	دكتور حسن ظا

★ ★ ★

ادباء وفنانون

٢٦٩	ريتشارد فاغنر بين العاطفة والمبقرية
	دكتور ثروت عكاشة

★ ★ ★

عرض الكتب

٢١٣	الايدولوجيا
-----	-------------

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وندهم

الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة



في أواخر القرن التاسع عشر أخذ دعاة الاشتراكية المادية يفكرون في مصير الآداب والفنون ويتساءلون عما عسى أن تلحقها من اردهار أو بدهور في ظل الأفكار الواقعية . بدأت تسود في تلك الحقبة من الزمن . وقد ذهب المفاولون منهم الى حد القول بان الآداب والفنون مصيرها الى الروال والاندثار نظرا لانها لا تعبر في حقيقة الأمر الا عن بعض أشكال الصراع في المجتمع وسعور الانسان بالوحده المرره . فهي بذلك ليست سببا سوى تعبر عن عرجه استعانة من العزلة الرهبانية التي تعانيها الانسان في هذه الحياه . وربما كانت الموسقى هي آخر الوحد الذي سوف يفلت من هذا المصير لأنها على خلاف بقية الفنون والآداب تعبر عن السعادة والانتلاف والانسجام والحب في المجتمع .

وفي اوائل القرن الحالي كتب اناطول فرانس محاوراته التي تذكرنا بمحاورات افلاطون وأخرى أسماها « **على الصخرة البيضاء** » . وقد تصور في المحاوره الأخيرة منها مستقبل العالم وقد اختفى منه الادب والتصوير ولم يبق سوى النحت الذي يستخدم في أغراض زخرفية تحت .

✽ اشترك في اعداد هذا العدد الدكتور مجدى وهبه .

كما احسب القمصن بجمع أنواعها وبكل مسانطوى علمه من مفامرات ونقلابات ونخبط بين السعادة والسقاء... بين التهور بالوحده والحب الألم الذى لا وجود له فى المجتمع المثالى الحالى . وحصر انابول فرانس الحياه الثقافية كلها فى الشعر والموسيقى (السوناتا والسمفونية) على أساس أن الشعر هو نوع من التفنى والبرهن بالسعادة لذلك المجتمع السعيد بنما يعبر السوناتا والسمفونية أصدف يعبر عن الانسجام والائتلاف . وذلك بعكس الكونسرتو الذى لم يكن - فى نظره - أسعد خطأ من الأدب والصور والقصص ، لأنها بمثابة محاوره موسيقيه بين لحين أو حالين وجدائيتين .

٢، وإذا نقصنا الاهتمامات العامه الثقافية وعبر الثقافية التى يميز القرن الحالى منذ دثته فسوف نجد أن هذه الاتجاهات تتراوح بين البحث عن نظره عامه للعالم بضع الانسان فى اطار من الدلالات الممكنه المعقولة بعد أن عانى الناس الأمرين من أزمات الإيمان التى تعرضوا لها نتيجة للنقلابات العنيفة التى حمت القرن التاسع عشر وسلبت الى القرن العشرين . وبس انرواء الانسان فى زوايا النفس يبحث فى حباياها عن بربر الحياه ويحلل شعوره بالعزله المسافيزميه ونقابيه على المساكل الناسئه عن تلك العرلة .

وايس من سك فى أن الماركسيه حاولت ولا تزال تحاول - أن نزود الانسان بالنظريه السامله للعالم ، وأن تفسر له كل ظاهره من طواهر الكون . ولقد بفجرت فى الأدبان الكسرى كلها حركات التجديد التى غرس فى نفس المؤمن غفده ذات دلالة ساعده على أن يسار العصر الذى يعيش فيه حتى لا يتهم بالنزمت أو الجمود . بنما ظل علم النفس المنسج من نظريات فرويد على صله ونيقه بذلك الانطواء الفلسفى الذى ينبع منه حركة أدبه معده المظاهر ، تعالج فى الرواية والشعر صراع النفس بين العرلة والحب الذى هو فى الواقع عباره عن اقمران عزلة بعوله . ومن كل هذا شرع البعض يعتقد أن الصيغه الأدبيه المعروفة من روايه وقصه ومسرحيه أخذت فى التدهور والاضمحلال ، لا لأن المجمع أصبح سعيدا وتخلص من جميع تناقضاته فلم تعد له حاجة الى ما يمنحه الرفاهيه والاطمئنان ، ولكن لأن تناقضاته نافذ الذروه وطف على كل اهتمام آخر يمكن أن يفرض مضجعه وسبل فكره وبمحور من أمامه كل مباح الحياه .

والرواية بالذات صيغه أدبيه فتيه لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة فى الامم المتقدمه ، والخمسين السنه فى العالم النامى الذى لم يحظ بنصيب من قيم اوروبا ومثلها العامه الا منذ أمد قريب . وهذه الصيغه الأدبيه وليده السهور بضروره محاكاة الواقع الحى الجارى فى المجتمع البشرى بل انها كانت فى وقت من الأوقات خير وسيله لمحاكاة هذا الواقع ، وايس كذلك الشعر والمأساة اللذان أخفقا فى محاكاة الواقع بصورة طبيعيه مقنعه ، كذلك كان ظهور الروايه نتيجة الحاجة الملحه لمجتمع من القراء لا يجدوا خارج ميدان القراءة أساليب ممكنة للتسليه والترفيه عن النفس .

أما اليوم فقد أصبحت وسائل الاتصال بالجمهور سمعيه بصرية صارخه ملحه لا تسمح بترك الانسان وحده يتذوق القصص ندوقاً هادئاً فى مكان منعزل ، وإنما تخاطبه بأساليب مختلفه مؤتلفة كالسينما والاذاعة والتليفزيون ، وهى وسائل تفضلها الجماهير لأنها أسهل ادراكاً من الكلمة المطبوعه ، اذ هى تخاطب الحواس المختلفه فى آن واحد على شكل حصار لا يترك لاحتمال الخطأ ، أو عدم الفهم ، أو التأمل الفردى فرصة ولا سبيلاً .

على أن محاكاة الواقع ، الذي هو المبرر لاجتاد الرواية ، لم يكن هو الغرض الوحيد اليوم من الأدب ، فهناك بالإضافة إلى ذلك سرعة الاعلان لكل ما يضمرة النفس أو يسكره الخيال ، وهذه هي الظاهرة الجديدة في عصرنا الحالي . فما مرراى يظهر في جامعه امرئكة ، أو نظرية نفايس في مبادئ همدن أو تجربة اقتصادية جديدة نخدر في مصنع سوفيبي الا تصبح أسرع من الريف مبرا سائعا تاركه اللسن ويتداوله الناس في سمي أنحاء العالم ، وقد يسلم هذا الخبر الافناع ، والدعوه ، والسر ، وهذه منزه أخرى لاستخدام الوسائل السمعة البصرية في الاتصال بالجمهور . تلك الميزة التي تفنق اليها النظريات التعليمية للمحاكاة كالمذهب الطبقي ، الذي يصنف الاشياء ، كما هي في الطبيعة وسعا يحاول أن يكون علميا محايدا ، من غير أن يصحبها افناع أو شرح أو تعليق . وهو المذهب الذي عمل الروائي الفرنسي **اميل زولا** **Emile Zola** على تطويره . ثم وردت من بعده أجيال من الروائيين دسل أن تظهر الوسائل الآلية التي نزلت الرواية بجميع انشائها في الاتصال بالجمهور .

رسالة أحد أنفسنا نعكس مفارقة جديدة في عالمنا المتغير ، هي المفارقة بين الانصات لاصوات الناس ، محاول تصوير الواقع بحيث يؤدي إلى مبيع فكرى معين أو نظرة بورية خاصه ترى ضرورة تسيير الواقع نفسه ، وبين الانزواء أمام الواقع الخارجى والفوضى في خبايا النفس للبحث عن رموز تعطى للحياة دلالة . وتعتبر السياسة والنسور والحركات الاحيائية في الادبان من مسلمات الحياة الاولى . بينما تعبر الحركة الرمزية ، وعلم النفس ، وسعور الفرد بالعجز أمام الأحداث الهائلة الكرى من سمات الحالة الباسه . أما الواقع الثقافي فانه لا ينسب إلى أى من الجانبين وإنما إلى المفارقة بينهما .



وإذا كان من المهم وظيفة الرواية أن يحارل المؤلف السابر في فرائه عن طريق محاكاة الواقع . أو الساب ما يدور في نفسه بمرور مؤررد بأسلوب بلغ جذاب فان هناك اتجاه آخر في الرواية الحديثة يعاكس والاوربية بناسه الا رهمحاولة ايجاد فح جديد في طرق السرد واعاده المنظر في الطرف المارقه . وأول من طرق هذا الباب الروائي الروسى الكبير **دستويفسكى** **Dostoyevsky** الذى كان سيعر ان مجرد سرد الحوادث الخارجيه لا تكفى ، وأنه لا بد للمؤلف أن يتعمق في شخصياته بعمق تاما . وكذلك الروائي الروسى الكبير **ليوتولستوى** **Lev Tolstoy** الذى كان يحاول دائما - وبخاصة في « الحرب والسلام » - ان يجمع مبر الفرد في اطار مصر جماعى تاريخى .

ولكن الظاهرة الجديدة التي ظهرت في اوائل القرن العشرين هي اللجوء إلى ما يعرف باسم « نيار الشعور » **Stream of Consciousness** كما احرقه الروائي الفرنسى **دى جيساردان** **E. Dujardin** وطوره **جيمس جويس** **James Joyce** ، و**فرجينيا وولفس** **Virginia Woolf** في الرواية الانجليزية . ومعنى هذا المصطلح ان يلتزم الكاتب بالكشف عما يدور في نفس شخصه بعبد عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ - ومن غير نفيد بالريب الشعوى أو المنطقى للكلام - وذلك محاكاة لمطور الأفكار في الذهن الذى يرب من موضوع لآخر دون فاعده أو نظام معين . والغرض من اللجوء إلى هذا النوع من السرد في الرواية هو الكشف عما يسماه علماء النفس بمستويات الوعى السابقة على التعبير . . ويلاحظ ان هذه المناجاة تظهر خالية من علامات

التزقيم ، وأن الغرض من تسجيلها هو الإبحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعى المعانى من غير ربط ولا منطق .

ويمكن اعتبار الأساليب الأسطورية في السرد الروائى التى ترجع الى الكاتب الأمريكى **ميليل H. Melville** فى القرن التاسع عشر محاوله أخرى للانحراف عن التقليد فى الرواية . ولا شك أن هذا القصص الأسطورى - مثل رواية **موبى ديك Moby Dick** على صله ويقتضيه بالقتضى الأسطورى المنشأ الذى تميز به **فرانتس كافكا Franz Kafka** فى فرنسا هذا . وليس أثر كافكا سوى استمرار منطقى من ناحية أخرى للرواية الدستوبيسكية ، التى تتضمن وصفاً أسطورياً مؤثراً للانسان المعزل فى المجتمع الذى يطارده ويحاول القضاء عليه ، أو للانسان المنزوى نمجة لمخاوفه النفسية الدفينه وعجزه عن مواجهة العالم أو نهمة .

ومن وسائل الهروب أيضاً من الرواية التقليدية تلك التى استنهر بها الكاتب الفرنسيون الروائيون فى تصويرهم لمجتمع بأسره لا عن طريق سرد الأحداث لحياة فردية بل عن طريق تمثيل العلاقات الاجتماعية المختلفة التى تربط بين الشخصيات فى بيئته أو زمن معين أو عبر أجيال من أسرة واحدة . وهذه هى « **الرواية الاجتماعية Roman Unanimiste** » التى ابتكرها **جول رومان Jules Romains** ، و **جورج ديهاميل Georges Duhamel** و **روجيه مارتان دي جار Roger Martin du Gard** . وهذه الروايات تمثل دون شك محاوله المؤلف الروائى أن يربط بين قصة مصير شخصاته - كما هى الحال فى الرواية التقليدية - وبين أحداث المجتمع الذى يعيشون فيه متأثرين فى ذلك بالحروب والأزمات التى فضت على حياة أغلب البشر فى الخمسين السنة الأخيرة .

والرواية الفرنسية دائمة البحث عن صيغ جديدة كما هى الحال فى روايات الكتاب الوجوديين : **سارتر J. P. Sartre** ، و **كامى A. Camus** و **سيمون دي بوفوار S. de Beauvoir** . ولقد استمر الشعور بعدم كفاية السرد التقليدى الى زمن الابتكارات الحديثة ، وبعضها يسمى « **الرواية الجديدة Nouveau roman** » ، والبعض الآخر يلتزم ما يسمى « **أسلوب الانتحاء Tropisme** » . فأما الرواية الجديدة فقد ظهرت بفرنسا فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن بقصد البور على أسلوب الرواية الكلاسيكية التى تهتم بالحليل النفسى لشخصياتها والتعليق الفلسفى المطول على مواقفها . وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية كوصف جدار من الحجر وصفاً دقيقاً ، أو رائحة حساء البصل ، أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس ، من غير أى توجيه أو تعليق من قىل الكاتب ، باركة للفارئ الحرية فى تكوين انطباعه الشخصى عما يقرؤه . ولا تزال هذه النزعة غالبية فى الرواية الفرنسية الحديثة وإن كانت قد تأثرت بالنظرية البنوية **Structuralisme** الجديدة التى سزعمها **رولان بارت Roland Barthes** والتى ترمى الى تحديد واقعة انسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة .

وأما الأسلوب الانتحائى فهو من ابتكار الروائية الفرنسية **ناتالى ساروت Nathalie Sarraute** ، ويقوم على وصف ردود الفعل لدى الشخصية للحوادث الخارجة عنها ، وهى كلها - فى نظر ناتالى ساروت - ردود فعل نبيه آلمة تذكرنا باتجاه النبات نحو الشمس اتجاهاً تلقائياً . وكان كل هذا محاولة قضى عليها بالفشل فى تفهيم مجرى الرواية التقليدية مثلما حاول **أندريه مالرو André Malraux** فى رائعته عن الحرب الأهلية فى الصين المسماة « **حالة الانسان** » والتى تمزج

الحوار بالسرد والتاريخ والتحليل السياسي . وفي الدراسة التي نقدمها السيدة الدكتورة سامية أسعد كسر من التفاصيل الطريف العميقة لهذه الاتجاهات الحديثة كما يظهر في كتابات الروائيين الفرنسيين المعاصرين .

وإذا كانت هذه هي الحال في فرنسا فما عساه أن تكون في إيطاليا وإسبانيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي ؟ أما عن إيطاليا فقد اشتهر الرواية الفيلدييه فيها بعد الحرب العالمية الثانية على يد **ريكارديو باكيلي Riccardi Bacchelli** ، **وكارلو ليفي Carlo Levi** و**تشنري بافزي Cesare Pavese** و**إغنازيو سيلوني Ignazio Silone** . وبدوا أن التجربة الفاشستية الطويلة قد صفت المجمع الإيطالي بصبغة النعوب النامه التي تلمس في العالم الحديث تحديد معالم هويتها من خلال القصص الروائي . وبحث عن أجوبة للتساؤلات العديدة التي تجرل بخاطرها بالنسبة للمراحل التاريخية المنعكسة في حياة الأفراد والتي أدت إلى حالتها الراهنة .

وأما إسبانيا فهي لا تزال نفس في أعقاب المأساة الكبرى التي مرقت التعب الأسباب بالحبس الأهلية في الثلاثينات ، وعزلته تماماً عن تلك المأساة الكبرى الأخرى في أوروبا . أغنى الحرب العالمية الثانية . ولكن ماذا كان مصير الرواية الإسبانية بعد موت الروائي الكبير **بيرث جلدوس Perez Galdos** ؟ أنه لبدو أن **كاميلو خوسي تيسلا Camilo Jose' Cela** و**رفائيل فرلوزيو R. S. Ferlosio** كانا خير خلفائه ، وقد ظلا يكتبان في صميم التقليد الروائي الواقعي .

وأما ألمانيا فإن مأساة الحرب والنهضة الصناعية الكبرى التي ظهرت فيها بعد الحرب لم تنعكس في الرواية من ناحية إيجاد سرد يحاكي الأحداث أو يفسرها . فإذا اعتبرنا **جنتز جراس Günther Grass** خير روائيتهم استطعنا أن نشخص الاتجاه الحديث في الرواية الألمانية بأنه استمرار لأساليب الحكاية الأسطورية الرامزة لمصير نفسي داخلي للكاتب .

ولقد حرص كل من الأستاذ الدكتور محمود مكي والدكتور مصطفى ماهر على أن يقدم عرضاً شاملاً إلى حد كبير لأهم الاتجاهات في الرواية المعاصرة في إسبانيا وفي ألمانيا على التوالي . وأعتقد أن الكسر جدا من المعلومات التي برخر بها هذان الدراسة لم يكن معروفاً بمثل هذا الفصل لعدد كبير منا في العالم العربي .

وأما في الاتحاد السوفييتي فإننا إذا استنسنا **بسترناك Boris Pasternak** في روايته « **الدكتور جيفاجو Doktor Zhivago** » و**الكسندر سولجينيتسين A. Soljenytsin** فسوف نجد الرواية مستمرة في السر في طريق الواقعية الاشتراكية إلى بلورها **مكسيم جوركي Maxim Gorky** في أوائل القرن العشرين .



ويبدو بصفة عامة أن هناك بفرقة جوهريه في مجتمعات العالم بين المجتمعات التي نهم اهتماماً خاصاً بمصير الجماعة ، سواء أكان ذلك في شكل اشتراكية أم سيوعية أم قومية نأثره صد الاستعمار والحكم الفاسد والاستغلال ، أم في شكل أحياء دبنى يرى فيه المؤمن الصراط المستقيم ويتخلى في الوقت نفسه عن نزمته وجموده . ويساير العصر الذى يعيش فيه . وبين المجتمعات التي بلغت بروتها الصناعية كما استقرت نظمها السياسية والتي تعمل جاهدة على إيجاد أسلوب من الحياة لمرحلة من تطورها لاحقة لمرحلة الوسع الإمبراطورى أو الصناعى ، ولكنها تجد نفسها مع ذلك مضطرة رغم أنفها إلى التعايش مع مجتمعات أخرى نامة تؤمن بإيديولوجيات أو فلسفات

عامة . ولنلزم هذه البلاد المتقدمة برجماتية تجريبية في نظرها الى سُئون الحياة ، وخبر منال لهذا النوع من المجتمعات المجتمع الانجلو سكسوني والاسكندناوي والفرنسي . ويمكن التنبؤ مع شيء من الحرص بأن الرواية المقابلة في هذه المجتمعات تعيش سنيها الأخيرة ، وأن التجارب المختلفة في أساليب السرد منذ ظهور أسلوب **نيار الشهير** كانت بمثابة نزعة انتحارية للرواية كما عرفها هنري فيلدينج Henry Fielding و **جين أوستن** Jane Austen أو **ديكنز** Charles Dickens أو **مدام دي لافاييت** Madame de la Fayette أو **بلزاك** H. de Balzac أو **ستاندال** Stendhal .

وليس من شك في أن تقدم طرق الاتصال الحديثة بالجماهير ومزاحمتها للكلمة المطبوعة كان بمثابة اغتيال للرواية كما عرفناها . ومع ذلك لاحظ أن ظروف حياة المجتمعات النامية على اختلاف درجاتها تفرض على المثقفين والادباء فيها نوعاً من الانطواء الفكري للتساؤل عن مقومات الشخصية القومية ، كما أن الحماسة الوطنية أو الايديولوجية تدفعهم الى اكتناز مآثراتهم الشعبية والدفاع عنها أمام ما يظنونه حضارة عدائية نهمه .

وفي افريقية وآسيا استغلت صيغة الرواية لتسجيل الماضي القريب أو حياة الجيل السابق على الجيل الحاضر في محاولة لتحديد معالم الشخصية الجماعية للمجتمع النامي والدواعي لتوصيله الى ما هو عليه . فالواقعية التقليدية هي تقريباً المنهج الغالب على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ المصري ، أو الشيخ حامد وكان السنغالي ، أو ملك رج أناند الهندي ، أو حزقيال امباليلى الفاني ، ولكنها واقعية بعيدة كل البعد عن واقعية زولا أو ديكنز . انها واقعية الفرض منها التحليل النفسي الجماعي لمجتمع ملتزم بمذهب معين ، كما أنها بمثابة تحليل تاريخي لمقومات الانسان المعاصر في المجتمع النامي ، وتسجيل لتراث تمتلئ النفوس قلقاً لفقدانه في معمعة الحياة المعاصرة .



والرواية العربية المفروءة ، التي بعدم الاستاذ الدكتور شكري عياد دراسة لبعض الموضوعات الهامة التي تعالجها سوف بالحقها بغير شك ما لحق غيرها من أنواع الروايات الاخرى من ندهور نتيجة لتقدم الوسائل السمعية والبصرية . واطراد التحسين فيها . واقبال الجماهير عليها . فالحقائق حين يصل الى الذهن عن طريق حاسين يكون اثبت مكاناً واسهل ادراكاً مما لو بلغته من طريق حاسة واحدة ، واذا بلغته مصحوبة بالشرح والاقناع لم ندع مجالاً للشك أو التساؤل وعدم الفهم . هذا فضلاً عن أن السينما، أو التلفزيون، انما تعرض صور الشخصيات وهي تقوم بكل ما يقوم به من نمثله من اعمال في الحياة ، اما الرواية المطبوعة فان القارئ لا يرى فيها سوى رموز لمعان يعمل الذهن في سبيل فهمها ، وقد يخطئ وقد يصيب ، فهي لكل ما تقدم أصعب ادراكاً وأقل متعة حتى مع محاكاتها للواقع ، وانتشار التعاليم ، ونمو عدد القراء ، فنحن لا نكاد نجد الآن بيتساً خالياً من المذياع ، أو التلفزيون أو شخصاً لا يتردد على دور السينما كلما سمحت ظروفه بذلك ، بينما نجد العديد من منازل المثقفين خالية من الروايات والقصص بصفة عامة . هذا على الرغم من أن البلاد العربية غنية الآن بكتاب الرواية الممتازين من أمثال نجيب محفوظ ، ونوفيق الحكيم ، وليلى البعلبكي ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وأن هؤلاء الكتاب يحاولون محاكاة الواقع ، وان كانت محاكاة - كما قدمنا - تقليدية غالباً . واذا قلنا ان الحماسة الوطنية تدفع الى الاحتفاظ بالتراث القومي فان الرواية بشكلها المألوف لا يمكن ان تعد تراثاً قومياً في الآداب العربية ، لأن عمرها لا يتجاوز الخمسين سنة في البلاد النامية . واذا كنا نملك الآن من الآلات السمعية البصرية السينما والمذياع والتلفزيون فقط فاننا لا ندرى ما يخبئه لنا الغد من آلات وابتكارات يتناقل الناس بواسطتها المعاني والأفكار .

شكري محمد عيسى *

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

إذا لم يكن رصد الاتجاهات الأدبية مجرد تصنيف وسرد بلاو جرافي لعناوين الكتب فلا بد له من أن يتخذ أحد سبيلين : إما تفسر الأعمال الأدبية بالظروف التاريخية التي أحاطت بإنتاجها ونشرها ، وإما دراسة هذه الأعمال من حيث هي تركيبات لغوية تستخدم حصيلة من الأساليب الفنية وبصيف كل منها إلى هذه الحصيلة من خلال تفرد الخاص . وكان هذا المقال يتخذ موقفاً وسطاً بين التفسير التاريخي والتحليل الفني ، لأنه يرى أن الأدب - والروائي خاصة - شاهد على عصره وقومه ، ولكن أخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً أو اجتماعياً . وكما أننا - قراء ونقاد - نصل إلى هذه الخلاصة في أثناء القراءة ومن خلالها ، فهي تتخلق عند الكاتب أيضاً في أثناء الكتابة ومن خلالها ، بحيث لا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الأسلوب الفني . وبما أن هذه الدلالة - مهما اختلفت موافق الكتاب بشير إلى لحظة حضارية معينة - أي إلى مرحلة معينة

* الدكتور شكري محمد عيسى استاذ كرسى الأدب العربي الحديث في كلية الآداب جامعة القاهرة . من مؤلفاته : « البطل في الأدب والأساطير » « القصة القصيرة في مصر » ، « موسيقى الشعر العربي » ، « تجارب في الأدب والنقد » ، و « الأدب في عالم متغير » أسندت إليه رئاسة تحرير مجلة « النقد » التي سوف تصدر في القاهرة قريباً .

في تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة - فأننا نرى أن جلاء هذه اللحظة الحضارية هو المدخل الأنسب لفهم مجموعة من الأعمال الأدبية ، إذ كان الحظ المشترك بينها أو بين معظمها ، ويأتى بعد ذلك تصنيف المواقف المختلفة التى تنطوى عليها هذه الأعمال ، وتقويم الأشكال الفنية التى تنطوى عليها هذه المواقف . وإذا كان الحكم على المواقف نفسها - كالحكم بالتقدمية أو الرجعية - خارجاً عن عمل الباحث الأدبى ، فإن الحكم على الأشكال الفنية - بعد تحليلها فى ضوء الأعمال المشابهة - هو الهدف النهائى من عمل هذا الباحث ، بل هو صميم عمله فى الحقيقة ، ولكن المدخل الحضارى الفكرى يهىء مرتكزاً ضرورياً للتقويم الفنى من حيث أن نجاح العمل الأدبى وحده الأعلى أن يصبح الشكل والمضمون شيئاً واحداً يستلزم تصور المضمون - ولو بنوع من التجريد - حتى يمكننا أن نحكم على مدى قرب العمل الفنى أو بعده عن هذا الحد الأعلى . وهذا ما يفعله الناقد عندما يتعرض لكل عمل أدبى على حدة ، ولكنه متعذر إذا كان الغرض من المقال هو بيان اتجاهات عامة . ومن ثم فإن كلامنا عن الشكل الفنى سينحصر فى الأساليب - أو الحيل كما تسمى فى النقد الروائى - التى بلجأ إليها كتاب الرواية ، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة فى اللحظة الحضارية المعينة .

ويحسن أنؤكد هنا ما ألمحت إليه منذ قليل من أن المدخل الحضارى يناسب دراسة الأعمال الروائية على وجه الخصوص . فالعمل الروائى يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات ، أى على تصوير أمثلة من السلوك الإنسانى ، والسلوك الإنسانى يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً ، أى خاضعاً لهذه القيسم أو متمرداً عليها . بل إن اختيار الكاتب الروائى لأحداثه ، ودلالة هذه الأحداث عنده ، ينبعان أصلاً من مواضع اجتماعية . (١) وإذا كانت الرواية المعاصرة - متأثرة بالشعر المعاصر والفن المعاصر بوجه عام - قد أخذت تولى الشكل اهتمامها كله ، مخلفة عن كل ادعاء بصور المجمع كما كان شأن اختها فى القرن التاسع عشر (٢) فإن الاهتمام بالشكل راجع هو نفسه إلى أسباب حضارية ، والحل الفنية التى تستخدمها الرواية المعاصرة لا يمكن فهمها وإدراك قيمتها إلا بنسبتها إلى وعى الإنسان المعاصر (٣) .

ولهذا أرى أن انشغال بعض النقاد عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدى إلى الشكل المعاصر قبل النظر فى الأسباب الحضارية التى تدعو إلى هذا التغيير ، هو بمثابة القفر إلى النتائج قبل فحص الأسباب . ومن المؤكد أن يظهر للدارس الموضوعى أن هذا الانشغال نفسه مظهر من مظاهر اللحظة الحضارية التى نعيشها ، ولكن فمته - من حيث هو نقد - لا نعدو اللفت إلى الأشكال الجديدة .



(١) انظر David Daiches; The Novel and Modern World, Ch. I Selection and Significance; Ch. XII Fiction and Civilization (Chicago 1939) .

(٢) ليلز كلمة مشهورة : « أنتى سكرير للمجتمع اكتب ما يهله عليه » .

(٣) انظر : Alain Robbe — Grillet: Pour un Nouveau Roman, PP. 143—153: Nouveau Roman, homme nouveau, (Paris, 1963).

قلت ان الدلالات الفكرية للأعمال الأدبية تسير الى لحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم أن يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمداً من الأعمال نفسها ، وانما تأتي المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وتدعمه ، وهادما نحاوله هنا . ولكن اللحظة التاريخية التي نعنيها ليست منفصلة عن سابقتها ، ومن هنا يتحتم علينا أن نرجع الى الوراء ولو قليلاً . وبالطريقة نفسها ، لنفهم اللحظة الحاضرة . وتأمل اللحظة الحضارية التي عاشها الجيل السابق من خلال الانتاج الروائي في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات يهدينا الى أن المعاناة الكبرى التي مر بها هذا الجيل كانت ترجع الى المواقف المختلفة التي اتخذها من الحضارة العربية . ومن المحقق أن بداية هذه المعاناة ترجع الى بداية العصر الحديث نفسه ، منذ هزيمة فرسان المماليك أمام جيش نابليون قرب الاهرام . ولكننا نقف عند الجيل السابق ولا نتجاوزه لأن هذا الجيل قد نبهت عنده مواقف لم تكن مواقف الجيل الحاضر الا امتدادات لمباتره لها ، نتكلم تحت ضغط الظروف الجديدة التي عاش فيها العالم العربي ولا يزال يعيش .

ما الذي يجعل لكتاب «الأيام» قيمته الأدبية لأن الكتاب بجزائه (١٩٢٩ و ١٩٣٩) يتألف من صور عادية من حياة القرية المصرية والبئة الأزهرية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . ولا شك ان للتجربة الخاصة القاسية التي عاها طه حسين أثرا في اضافة مسحة مؤرره على بعض أجزاء هذا الكتاب ، ولكن معظم فصول الكتاب يخلو خلواً تماماً من هذه المعاناة ، ولا ينقص ذلك من قيمته الفنية . فلا بد أذن من سبب آخر أعم تعزى اليه فسمه الكتاب . أقول انه النسل الفني لا أقول انه أسلوب طه حسين ؟ ولكن لا الشكل ولا الأسلوب يمكن أن يقوموا بدون موقف معين يتخذه الكاتب ، والموقف الذي يتخذه طه حسين في «الأيام» هو موقف المصري المثقف الذي اجتذبه حصاره أوروبا ولكنه ظل يحتجز في أعماقه إحساسه الصبي الريفى في قرية من قرى المنيا ، والمجاور الشاب في حى الأزهر . (من الطريف أن طه حسين يحدد ذلك الموقف في آخر كل من جزأى الأيام .) والضوء المستمد من الثقافة الجديدة هو الذى تكشف أبعاد المخزون القديم والوانه ، ولولا ذلك الضوء لما كان للمخزون أدنى قيمة ، لا أعنى فقط أن الشكل الروائي الذى كتب به «الأيام» كان جديداً على العربية ، ولا أن الصراحة التى كشف بها طه حسين تذكاراته العائلية والشخصية كانت شيئاً غراماً لوف فى الكتابة العربية . والبئة العربية عموماً . ولكننى أعنى أيضاً أن النبره النقدية التى ترد فى نيايا الكتاب وترك طابعها على أسلوبه - دون أن يفسد تأثيره العاطفى - ما كانت لتظهر لولا ذلك الموقف المبعاد .

وإذا كان طه حسين فى «الأيام» ينظر الى الحياة المصرية متأثراً بالثقافة الغربية ، أو من وراء البحر أن جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير ، فإنه فى (أدب) (١٩٣٥) ، نتخذ موقفاً مضاداً تقريباً . انه بصور - من خلال بطله الأدب - موقف المثقف المصرى الذى يلقى بنفسه فى لج الحضارة الغربية فلا يستطيع العوده ، بل بهلك فى المغامرة . الى جانب موقف البطل هناك موقف (الكاتب) نفسه تستشعره من ثنايا الرواية دون أن يصرح به ، وهو موقف المفامر الحريص الذى لا يبتلع التيار بل يعود الى وطنه محملاً بالنفائس كسلفه السندباد .

ويجب أن نقرأ «زهرة العمر» (١٩٤٣) ولكنها بتاريخ كتابتها يجب أن توضع فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات بجانب «عصفور من الشرق» (١٩٣٨) ، ليتضح لنا ازدواج نظرة المثقف المصرى - والعربى عموماً - الى الحضارة الغربية . ان حب المرأة الغربية - فى «عصفور

من الشرق» تفاحة شهية المنظر والمذاق ، ولكن الدود برعى في باطنها ، وحياة الانسان الغربى كلها مادة خالية من الروح ، اما الانسان العربى أو الشرقى ، « العصفور من الشرق » فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، صورة للحضارة الشرقية الروحية . على خلاف ذلك نجد بونفس الحكيم فى « زهرة العمر » يقول لصديقه أندريه ان الباخرة التى حملته الى مصر انما حملت جنمائه فقط ، اما روحه ففى قاعة كونسير « ليليل » ، وبعد أن يعيش قليلاً فى الاسكندرية يعتبر انه « إلا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر » ، وحين يبدأ فى دراسة الأدب العربى يجد انه « خلق فنى ناقص التكوين » (٤) . ولا شك أن توفيق الحكيم كان يعتقد أنه صادق فى هذا كله . ولعل التناقض البادى فى هذه الأحكام انما يرجع الى ما فيها من التعميم - والميل الى تعميم الأحكام مصاحب لكل تجربة جديدة - ولكن لاشك أيضاً فى أن هذه النظرة المزدوجة تعبر عن صراع بين نظامين من الفهم فى لحظة تاريخيه معينة . وفسد عبر الحكيم عن هذا الصراع بعد أن أعطاه معنى ميتافيزيقياً فى مسرحيته « أهل الكهف » . فهناك الصراع بين العقل (الحضارة المادية) والقلب (الحضارة الروحية) ، والقلب يحاول أن يتحدى الزمن ، ولكنه يفشل فيعود الى الكهف ساحباً معه جزءاً من الحاضر (بريسكا) .

لا يلبث هذا الصراع أن يظهر على المستوى الواقعى فى « قنديل أم هاشم » (١٩٤٤) لبحس حقى تم « الحى اللاتينى » (١٩٥٣) لسهيل ادريس . فالبطل « اسماعيل » فى « قنديل أم هاشم » يذهب الى انجلترا ليدرس طب العيون ، وهناك يتعلم طب العيون ويتعلم أيضاً الحب ، ويطرح الاعتقاد فى الدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذى ذهب الى اوروبا يحمل فى امعته قبقاباً ، لانه سمع من الشيخ رجب -أبيه- « أن الوضع سوء فى اوروبا متعذر لاعتباد الناس لبس الأحذية فى البيوت » (٥) . يعود اسماعيل بعد سبع سنوات لبجد النادر والجهل والفقر ، وبن عمه اليتيم - فاطمة النبوة - الى قرا فاحتها مع أبيه قبل أن يسافر - تعاليج عباها المريضان بزيت قنديل أم هاشم ، فيؤور ويحطم قنديل المسجد ، ويستقط وقد أصابه ما يشبه الصرع ، وبعد أن يتسفى يأخذ فى علاج بن عمه معتمداً على العقاقير الطبية ، ولكنها بعد البصيص الذى بقى لها من النور . وبصبح عشاها عمى كاملاً . لا يطبق اسماعيل البقاء فى بيت الاسره فيهجروه ويقيم فى بنسيون . ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، وبقى رمضان . وليلة القدر . ويدخل « مقام السيد » وهو مأخوذ بما يشبه التجلى الصوفى ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوة لأنها لم تكن مؤمنة بعلمه ، انما كانت مؤمنة برب القنديل . ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة « يسنده الايمان » . لم يذكر انما الكاتب هل عالجه بالزيت القنديل أم بالأدوية والعقاقير ، ولكنها تشفى على كل حال .

هذا هو الزواج المثالى بين العقل والروح ، بين العلم والايمان ، بين الحضارة الغربية والحضارة العربية . وبذلك يمكن أن نقول أن يحيى حقى تخيل نوعاً من المصالحة . أما سهيل ادريس فى الحى اللاتينى فيحتفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول الى حل . فالبطل - وهو أيضاً طالب يدرس فى باريس - لا يستطيع أن يقبل فكرة الزواج من جانين مونثرو بعد أن توثقت علاقتهما دون زواج ، ووراء امه التى تستعجل عودته لتزوجه احدى قريباته . هو اذن يحب

(٤) زهرة العمر (القاهرة ١٩٥٥) ص ٥٣ ، ٥٨ ، ١٢٨ .

(٥) الرواية ، ص ٢٥ .

حضارة الغرب ولكنه لا يجرؤ على أن يعلن اعتناقها، أو يجعله مشروعاً ، والمرأة هنا يمكن أن تعد رمزاً للحضارة نفسها (٦) . وتعتبر الرواية عن استمرار التناقض بين الحضارتين حين تصور جانين فتاة حساسة صادقة مخلصه قادرة على التضحية ، وبذلك تنال عطفنا أكثر من البطل نفسه ، الذي يمكن أن يبدو لنا قاسياً ، مغروراً ، ضعيف الإرادة في الوقت نفسه . ونستطيع أن نتنبأ بأن البطل سيتزوج تلك القريبة أو سواها ممن ترضى عنهن أسرته وتقاليده قومه ، ونستطيع أن نوافق على أن هذا هو المسلك الصحيح أو الواجب ، ونستطيع أن نعطف على البطل أيضاً لأنه أقدم على نوع من التضحية ، ولكن عواطفنا ستظل موزعة بينه وبين جانين ، أى بين قيمنا الحضارية العربية والقيم الحضارية الغربية .

لعل للفارق الزمني بين « قنديل أم هاشم » و « الحي اللاتيني » تأثيراً في اختلاف الموقفين . ولعل للفرق بين البيتين المصرية واللبنانية دخلاً في ذلك أيضاً . وعلى كل حال فقد كانت السنوات القلائل التي أعقبت الحرب العالمية الثانية حافلة بالتغيرات في العالم العربي : استقلال سوريا ولبنان ، حرب فلسطين ، الكفاح الوطني لاجلاء بقايا الاستعمار البريطاني من مصر . ولا يبعد أن تكون المواجهة المستمرة مع الاستعمار سبباً في مزيد من التقبل للقيم الحضارية الغربية . لا العكس (وقد حدث شيء شبه بذلك في أوروبا بتأثير الحروب الصليبية) ، ومن ثم تصبغ « أزمة الضمير العربي » في موقفه بين الحضارين ، أكثر حدة . وسيكون المجال أوسع لبحث هذه العلاقة في الأعمال التالية .

ويمكننا أن نقول - على سبيل التقريب - أن العالم العربي إذ يتقدم نحو أواسط الخمسينيات يستقبل مرحلة جديدة في تطور تلك الأزمة ، وهذه المرحلة الأخيرة - ويبدو أننا نشهد قمتها في الوقت الحاضر - هي التي نريد أن نتناولها بتسليم من التفصيل في هذا المقال . ولكننا نرى من الضروري ، قبل أن تنتقل إلى هذه المرحلة ، أن نقف قليلاً عند شخصية كمال عبد الجواد في ثلاثية « بين القصرين » (١٩٥٦ - ١٩٥٧) لنجيب محفوظ ، باعتبار أن كمال عبد الجواد ، كبطل « الحي اللاتيني » ، يقف على مشارف المرحلة الجديدة .

إن إيمان كمال ثم الحاده مرتبطان بحبه ثم فشله في الحب (٧) . وكما أن ذكرى عايدة - حبه المثالي - تظل مضيئة في قلبه الذي كسره حتى ليناجيها وقد سمع خبر موتها . « أنى حزين يا عايدة لأنى لم أحزن عليك كما كان ينبغي » (٨) فكل ذلك يظل قلبه متشبهاً بالإيمان وإن استبدل العلم بالدين . وهو يربط بين العلم والحضارة الأوروبية ، ويفصل بين الحضارة الأوروبية والاستعمار ، ويحدث نفسه ألا تناقض بين أعجابه بسعد زغلول وأعجابه بكوبرنيكوس وأستولد وماخ ، فسعد زغلول لا يجاهد العلم الأوروبي ، ولكنه يجاهد لربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية . وليس ثمة تناقض أيضاً بين الإيمان بالعلم الأوروبي أو الإنجليزي وبين كرهه انجلترا ، فكره انجلترا نوع من الدفاع عن النفس ، والوطنية ليست بالإنسانية محلية . أنه يحاول التوفيق بين كل هذه العناصر المتنافرة في إيمانه الجديد ، ولكنه لا يلبث أن يقول لنفسه :

(٦) انظر : يوسف الشاروني : دراسات في الأدب العربي المعاصر (القاهرة ١٩٦٤) ص ٢٠٣ - ٢٠٤ .

(٧) انظر : محمد حسن عبد الله : الإسلامية والروحانية في أدب نجيب محفوظ (الكويت ١٩٧٢) (كمال والبحث عن التطلع) ص ١٠٨ - ١١٩ .

(٨) السكرية ، الفصل ٥١ .

« الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمي دلالة وتمنعه ولعباً بالعقول وإدارة للشك والفيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمعشوق الآدمي عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحيان من مكر وخداع وفسوة وكبرياء » (٩) . ولبس هذه حقيقة العلماء ولكنها حقيقة الصوفية وأهل الوجد . ومؤدى ذلك التناقض هو الشك في كل شيء حتى الشك نفسه : التصوف هروب ، والإيمان السلبي بالعلم هروب ، والشك نفسه هروب . ومحصل ذلك هو العجز . واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، ولا يستكبر كمال الذى أشرف على الأربعين أن ينلقى من ابن اخيه السعوى مبدأ وافق عليه سقمقه الأح المسلم : مبدأ التوره الأبدية : العمل الدائب على تحقيق اراده الحياه ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى : اما أن تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ، واما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها . هذه هي الثورة الأبدية (١٠) ، هي تقيض ما انتهى اليه كمال من حيرة وشلل ، وهي بشاره الجيل الجديد ، والمخرج من أزمة الضمير العربي أمام التحدى الحضارى . لا جرم أنها كانت - في أشكالها المختلفة - موضوعاً خصباً للروائيين منذ أواسط الخمسينيات الى اليوم . فهذه فترة غلبان في العالم العربي . فترة شهدت تعاظم حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير ، واشتداد الخطر الاسرائيلي الذى دلت عليه حربان عدوانيتان ، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة انضج وأقوى تنظيماً من أي وقت مضى ، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام .

سنتناول جوانب هذه الأزمة - أو الثورة - في الصفحات التالية من خلال أعمال روائية مختارة . وأساس هذا الاختيار أن تكون الأعمال التى نعالجها ممثلة لجميع الجوانب المهمة في هذه الأزمة - الثورة ، وأن تكون على درجة من النضج الفنى . ولكننا لا نزعم أن هذه الأعمال - دون غيرها - هي التى تعبر عن الأزمة التى نتحدث عنها ، ولا أنها أجود الأعمال التى تعبر عن هذه الأزمة ، فقد يكون ثمة ما يساويها أو يفوقها جودة ، فقد تختلف الأحكام في مثل هذه الموازنات ، ولسنا نستبعد أن يكون قد ظهر في جزء من العالم العربي عمل روائي جيد لم يتيسر لنا الاطلاع عليه ، ولو اطلعنا عليه في جنبه لكان حرياً أن يضيف جديداً الى هذا البحث ، كذلك نحن لا نزعم أن هذه الأزمة - بجوانبها المختلفة - تستوعب جميع الموضوعات الروائية التى عولجت فعلاً ، أو التى تمكن معالجتها . فثمة موضوعات أخرى ألصق بالتطور الداخلى للمجتمع ، أو أقرب الى المشكلات الانسانية التى لا تنأى باللمحة الحضارية كبرى تأثر ، على أننا نستبعد أن يخلو موضوع روائي خلواً تاماً من جميع جوانب هذه الأزمة . والحق أنها جوانب متنوعة ومتشابكة ، بحيث لا نستطيع أن نعزل فيها جانباً عن الجوانب الأخرى الا على سبيل التجريد العلمى ، كما أننا لا نستطيع أن نستقصى جميع الصور التى يمكن أن تتفرع عن هذه الجوانب . وإذا راعينا هذا كله فإنا نستطيع أن نجعلها في خمسة ، نتمنى توضيح كل منها على عمل أو أعمال قليلة أقرب تمثيلاً لها :

الجانب الأول : البحث عن الذات القومية

(٩) فصل الشوق ف ٤٠ .

(١٠) السكرية ف ٥٤ .

الجانب الثاني : التحول من الماضي الى المستقبل .

الجانب الثالث : الحضور الفردى .

الرابع : الموقف النقدى .

الخامس : التساؤل الميتافيزيقي .

★ ★ ★

أولا - البحث عن الذات القومية :

موسم الهجرة الى الشمال - للزمن بقيه

١ - فى هذه المرحلة لم بعد البحث عن الذات القومية مسبوبا بالحسين - نوعاً من الفرار الى حضن الام - كما فى « قنديل ام هاسم » ، ويمكن أن نضيف أيضاً « زينب » و « عودة الروح » - بل أصبح امنحاناً لهذه الذات من خلال الصراع مع العدو . لذلك يشغل العنف الجنسي فى رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » (١٩٦٦) مكان الحب فى الأعمال الروائية السابقة . فى محاولة مصطفى سعيد لكاتبه قصة حياته يكتب هذه الكلمات فى الاهداء : « الى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء اما سوداء أو بيضاء ، اما شرقية أو غربية » . هذا الاهداء الملفز الذى لم يكب بعده سطرأ واحداً يتركنا فى حيرة من معنى حياة مصطفى سعيد . هل أراد أن يرى الأشياء بعينه كليهما ، يراها مختلطاً بياضها بالسواد ، لا شرقية ولا غربية لا وهل نجح فى ذلك لا لعلنا . اذا نظرنا الى حياته من الخارج ، نميل الى القول أنه نجح بعد تجارب هائلة ، فقد قضى الأعوام الاخيرة من حياته مزارعاً عادياً فى قرية من قرى شمال السودان ، يعيش فى سر من فلاحه أرضه ، ويشارك بعلمه وخبرته فى مشروعات القرية ، ويقاوم استغلال العمدة والتجار . ولكن مصطفى سعيد فى داخل نفسه لم يطمئن قط الى هذا النجاح ، فهو ينكر حياته الماضية فى بلاد الغرب ، متعللاً بأن اعلانها سيعوقه عن مواصلة الحياة التى اخنارها بين فومه البسطاء ، ويزعم أنه يجهل اللغة الانجليزية ، وهو الذى كان محاضراً فى إحدى جامعات انجلترا ، ولكنه مع ذلك يحتفظ فى بيته الريفى البسيط بحجرة مغلقة ، مبنية على الطراز الانجليزى ، جمع فيها كل كتبه وكل التحف التى كانت تزين شقته فى لندن ! وهو أخيراً يترك هذا كله . يتركه لأن مصيره هو التجوال المستمر : « أشياء مبهمه فى روحى وفى دمي تدفعنى الى مناطق بعيدة تتراءى لى ولا يمكن تجاهلها » (١١) . ويتلعه النهر ، ان لم يكن منتحراً فقد قصد أن يفرق . وبالكاد بفلت الراوى ، الذى يشبهه من نواح كثيرة ، من المصير نفسه ، فهو فى نهاية الرواية يلقى بنفسه الى الماء أيضاً . ويكاد يستسلم للفرق ، ولكنه يتذكر : « اننى اذا مت فى تلك اللحظة فأننى اكون قد مت كما ولدت ، دون ارادتي . طول حياتى لم اختر ولم اقرر . اننى اقرر الآن اننى اختار الحياة . أنا حيالاً نمة اناسا قلبلين احب ان ابقى معهم اطول وقت ممكن ، ولان على واجبات يجب ان اؤدبها » . مشروع مصطفى سعيد اذن - أن يرى

بالعينين ، البياض والسواد معاً ، لاشرق ولاغرب - مشروع عسير ، لا يعرف عسر الا من حاوله بهمة اسطورية كهمة مصطفى سعيد ، بل اننا نكاد نحكم انه مستحيل اذا اخذنا الجنس على انه رمز ، فمصطفى سعيد لا يصل الى الالتحام التام مع جين موريس الا بالدمار لكليهما . ولكن هل صحيح ان مصطفى سعيد ، في هذا الالتحام المدمر ، يرمز لحضارة فومه ؟ اليس الصحيح انه تلميذ مخلص للحضارة الغربية انه « ابن الانجليز المدلل » او « الانجليزى الأسود » كما كان زملاؤه في كلية غوردون يطلقون عليه « بمزيج من الاعجاب والحقد » (١٢) اخذوه الى المدرسة طفلاً ، ذا ذكاء خارق ، ولكنه بلا جذور ، لا مجتمع ولا اهل ، أبوه ناجر كسر التنقل ، مات قبل ان يولد ، وامه مخلوقة عجيبة ، « على وجهها شيء مثل القناع ، كأنها شخص غريب جمعتنى به الظروف صدفة في الطريق » . امه الحقيقية هي تلك السيدة الانجليزية التي تحب الشرق حباً رومانسياً ، والتي عاش في كنفها هي وزوجها أثناء دراسته الثانوية في القاهرة (١٣) .

ولكن مصطفى سعيد لا يستطيع ، مهما فعل ، أن يكون انجليزياً حقيقياً . يستطيع ان يعوج فمه ويمط شفثيه لتخرج الكلمات الانجليزية من فمه كما تخرج من أفواه أهلها « (١٤) ولكن « اللغة ليست لغته ، تعلم فصاحتها بالممارسة (١٥) ويستطيع ان ينبت تفوقه العلمى ، حتى ليعين محاضراً للاقتصاد في جامعة لندن ، وهو بعد في الرابعة والعشرين من عمره ، ولكنه يتهم بأنه اقتصادى لا يوثق به ، وأنه تحول الى مهرج بين أيدي حفنة من الانجليز المعتوهين (١٦) .

والآن الام هذا الارتباط الفاجع بين مصطفى سعيد وجين موريس ؟ انه يرمز الى سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذى مارسه طويلاً مع الشعوب المستعبدة . فمصطفى سعيد يتخيل نفسه قائلاً أمام المحكمة الانجليزية - الاولديلى - التى مثل أمامها منهماً بقتل جين موريس :

« اننى اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاج ، وقعقة سنايك خيل اللنبى وهى تطأ ارض القدس . البواخر مخرت ارض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول (نعم) بلغنهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربى الاكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان . جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام . نعم يا سادتى ، اننى جئتكم غازياً في عقر داركم . قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ . أنا لست عطيلاً . عطيل كان اكدوبة » (١٧) .

أى أن القصة التى تفسر قتل عطيل لديمونة بغيرته الشرقية المفرطة قصة كاذبة . على

(١٢) الرواية ف ٢

(١٣) الرواية ف ٢ .

(١٤) الرواية ف ٢ .

(١٥) الرواية ف ٢ .

(١٦) الرواية ف ٣ .

(١٧) الرواية ف ٦ .

أن مصطفى سعيد بهم أيضاً أن يقول للمحكمة : « هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم . اكدوبة . واننى اطلب منكم أن تحكموا بعمل « الاكدوبة » وايضا : « أنا لسب عطيلاً . أنا اكدوبة لماذا لا تحكمون بتسنىفتلون الاكدوبة » (١٨) . اذن فقد تكون قصة عطيل كاذبة . ولكن مصطفى سعيد كاذب أيضاً حين يسمى نفسه عطيل . انه كاذب . بعبارة اخرى . حين يصطنع لنفسه شخصية قومية لا يريد بها الا أن سحر نساء الغرب ويوقعهن في حبائله : شخصية العربي الافريقى : « وجه عربى كصحراء الربع الخالى . ورأس افريقى يموح بطفولة شريفة » (١٥) . هذه الصورة الرومانسية للانسان العربى قد تفر بعض التافهات والتافهين فعلاً ، ولكنها . بعبد عن الواقع . والأدهى أن مصطفى سعيد يؤمن بهاهو نفسه ، فهو لا يمتن تصور نفسه في صورة البدوى الرحال ، وهو يمزج بين المدينة التى ينزلها والمرأة التى يملكها . وهو فى الحالين فاتح يحمل السيف والفوس والسهام والنشاب . لذلك لم يكن مصطفى سعيد كاذباً فقط . بل كان هو نفسه اكدوبة .

وهذا الناقض يفسر حمد الراوى عليه . بعد أن اعجب به . ان « حسنة بنت محمود » التى تزوجها مصطفى سعيد حين اسوطن قرية الراوى ، وأولدها طفلين ، يمكن أن تؤخذ على أنها رمز للأرض السودانية ، الطبقة الخصبة . وقد أعدها مصطفى سعيد بجريومه العف الاوربى ، فأقدمت على جريمة تتبها الجريمة التى اقترفتها فى لندن ، بل أسد فظاعه : قتلت الزوج الذى اكهرت على الاقتران به بعد اخفاء مصطفى ، وقتلت نفسها على الأثر . والراوى قد احب هذه المرأة السودانية حياً لا سنوبه شهوة الامتلاك . وكاد يطير بلبه مصرها الفاجع . ومع انه لا يقر تقاليد الفرية السودانية التى نجعل المرأة ماعاً للرجل وحسب . ساق الى سب زوجها واو كارهه ، فانه اسد سخطا على طبيعة العنف التى تؤدى الى القتل . ذلك بأن الراوى . وان اشبه مصطفى سعيد فى كونه مثقفاً سودانياً اقام فى بلاد الانجليز سنين طويلة وشرب ثقافتهم . فهو يخلف عنه اختلافاً أصلاً من حيث الانتماء الى الأرض . ان الراوى شديد الانحياز بحياة الفرية ، لا يكاد يعود اليها بعد غربه سبع سنين حتى يندمج فى أفرانها واحزابها . وجدها ولهوها . وبقدر ما يكرر صورة الصحراء والرحلة فى خواطر مصطفى سعيد ، يلقى صورة التجبر والحقل فى خواطر الراوى : من أول لحظة يعود فيها الى فريته « طرت خلال النافذة الى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحصاد لا يزال بخير . انظر الى جذعها القوى الممدل . والى عروقها الضاربة فى الأرض ، والى الجريد الاحصر المهدل فوق هامتها . فاحس بالطمينة . احس أننى لسب رشنة فى مهب الريح ، ولكنى مثل تلك النخلة ، مخلوق له اصل . له جدور ، له هدف » (١٩) .

واذا كان مصطفى سعيد امراً يسند به الشوق الى كل جديد وغريب ، فان الراوى لا يسير الى الغرب حتى يرى منه فتشابه من المؤلف ، والباس عنده هم الناس فى كل مكان . واذا أخذنا عن هؤلاء الغرباء أشياء نافعة ، ونفرت فى بلادنا أشياء كثيرة ، فانا سنبقى كما نحن :

« الوجوه هناك كنت اخیلها قمحة اوسوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم اعرفهم . هناك مثل هنا ، ليس احسن ولا اسوأ . ولكننى من هنا ، كما أن النخلة القائمة فى فناء دارنا نبت فى دارنا ولم تنبت فى دار غيرها . وكونهم جاءوا الى ديارنا ، لا أدري لماذا ، هل معنى ذلك اننا سم

حاضرنا ومسئفينا ؛ انهم سيخرجون من بلادنا عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كبرون عبر التاريخ من بلاد كسرة . سكك الحديد ، والبواخر والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ، سنكون لنا ، وسنحدث لغتهم ، دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عادون ، واذا كنا اكاذيب ، فنحن اكاذب من صنع انفسنا » (٢٠) .

نظرة واقعية الى تعامل الحضارات : نأخذ بعضها من بعض دون حرج ، وبقي الناس العاديون ناساً عاديين ، يصنعون حضارتهم بأيديهم . ولكن هذه النظرة الواقعية تلوح هنا وهناك في سيايا لوحة اسطورية لبطل يوشك ان يكون خرافياً ، بقدرانه الذهبية الخارفة ، ونأثريه السحري في كل من يتصلون به ، لا النساء فقط بل الرجال أيضاً . ان محجوب ، وهو الرعم السباسي للقرية ، يقول عنه في لحظه من لحظات السكر : مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجأة ويفب فجأة » (٢١) . وفي لحظه سببهة يخبل الى الراوى ومجده المحاضر في جامعة الخرطوم ان مصطفى سعيد يمكن ان يكون ابا لاحدهما او اخاً او ابن عم (٢٢) .

من هذه الناحية يمكن ان نقارن « موسم الهجرة الى الشمال » « بدمام بوفاري » . فكما ان « بدمام بوفاري » تقدم النظرة الواقعية من خلال قصة امرأة رومانسية مفرقة في الخيال . فكذلك تقدم « موسم الهجرة الى الشمال » نظره واقعية الى الشخصية العربية من خلال سيرة نبيه اسطورية .

★ ★ ★

ب - تبدأ رواية محمد عبدالحليم عبدالله « الزمن بقية » (١٩٦٨) بحاده بدو مفحمة لانها توشك ان تكون منقطعة عما تلاها من حوادث . أعنى محاولة البطل « صلاح النجومى » ان يهرب الى الخارج في سفينة تجارية يونانية . ان الحادثة تعبر عن بداية القطعة بين العلى صلاح النجومى وبين أهله ملاك الأرض الانرياء القساة . ولكن لماذا السفينة بالدات ، لماذا يجسم صلاح - ابن التسعة عشر عاماً - نفسه ان يذهب الى بورسعيد ويقيم فيها أياماً ويحنال حتى يتفق مع بحار يبدو على سبماه الاجرام كى يدخله خلصة الى مخزن من مخازن البضائع ؟ لماذا الا ان تكون رحلته الى حضارة مختلفة ؟ ولكن بداية الرحلة لا تبتر بخير . لقد وقع الفتى في ايدى عصابة من الانقياء . فهو بعتال مرة اخرى حتى يهرب من السفينة قبل أن تغادر الميناء . العودة الى ظلم آل النجومى ارحم . على الفتى المنرد ان يبحث عن الحقيقة في موطنه وفوق أرضه . وهو يرى حقيقتين لا حقيقة واحدة : الحقيقة الواقعة وهذه ناعافها نفسه ، والحقيقة المطلقة وهذه لا يتردد في ان يبيع أرضه وحبانه في سبيلها . الحفبة الواقعة يعبر عنها أخوه طه النجومى حين يقول له :

« الفلاحة يا بنى يعنى الفلاحة .. الأرض لا تنب حبة الفول الا اذا ترحنها .. حبه الفول النى لا يستطيع كسرها بأسنانه الا الحمار . الأرض فاسية .. وبطنها قاس ، يعنى العمل فيها فاس .. فاذا كنت تريد ان تكون فلاحاً فلتكن أخلاقك مثل الأرض .. فاهم با أفندى ؟ انظر الى

(٢٠) الرواية ف ٣ .

(٢١) الرواية ف ٧ .

(٢٢) الرواية ف ٣ .

الأرض بعد حصد القمح والبرسيم وبساعة وجهها من التسفوق . وبطنها لا يرفد فيه إلا الموتى . ولولا الماء عليها لكانت وحشا . . انظر الى الجبال . نم أنت بعرف عدد القتلى الذين سفتوا من أجل الماء . . فاما أن تكون وحشا واما أن تأكلك الأرض » (٢٣) .

الحقيقة الواقعة يمثلها طسه النجومى والنجومى الكبير . هما فاسبان كما يتصوران الأرض قاسية . وصلاح نفسه سلم بهذا الأمر على أنه واقع ، وأن أبى الخضوع لهذا الواقع : « لا صبر لى على الفلاحة . . انها عمل له قوائمه الشاذة . . اما آكل واما مأكول . . واما ظالم واما مظلوم . . وبغير هذا لا يمكن أن تصلح » (٢٤) . ولكن نمة حقيقته اخرى لا تحنى رأسها للضرورة . حميقة مطلقة يمثلها عم محمد الجندى خادما الدوار الذى رباهم جميعاً . محمد الجندى لا يبالى أن يصارح النجومى الكبير نفسه برأيه فيه وفي المافين « شهاد الزور » الذين يحطون به . وهو وحده يفهم بجانب صلاح ، ويصبح في وجه أخيه الكبير : « المثل يقول اللى ما يعرف الصقر يسوبه . والله ما فيكم مثله » (٢٥) . أنه « لا يعرف الحياء ولا الخوف » . فليس في يده شيء يخشى أن يفقد (٢٦) . حتى المرض والموت لا يخافهما محمد الجندى : « نحن نحارب الأمراض بعدم الخوف . ياما نصيبنا للدئاب فحاشا وجرناها من ذنولها ودخلنا بها البلد . . كنت أسمع أبى بكلم الله في الليل عندما يصيبه كرب ، كان يقول له كل ما في نفسه . . كأنه صاحب سهران مع صاحبه . . واحد في السماء وواحد في الأرض . . وعندما بنام بصبح بلا هموم » (٢٧) . وعندما يقترب نهايته يوصى صديقه الساب أن يكتب على قبره آية واحدة حفظها من فقهه القرية « غلب الروم في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سفلبون » (٢٨) .

محمد الجندى هو معلم صلاح الأول ، عرف من سلوكه الواقى المطمئن جلال معنى الحرية . واراد أن يأخذ بأيدي الفلاحين الاجراء في أرض اسره حتى يفقهوا معنى الحرية وبعيشوها . ولكنهم ناس لا « رينس » لهم يستطيعون أن يطروا به ولا حتى يمشون به على الأرض . والرش يمنح الطيور شخصية ، وهؤلاء الذين لا رس لهم لا شخصية لهم ، فهم لا يفكرون فيما هم فيه . اما الذين يفكرون فيه فعذابهم مضاعف ، لأن تفكيرهم تفكير الاسير . وتذكر ما قرأه عن تولسنوى ، أن الفلاحين خافوا منه وهو الذى كان ناصرهم في الظلمات ، فأحس « أن بعض البشر مثل أرض المسنقعات قد تكون مهدا لجنة في المستقبل . لكنها اليوم ان زرعت الأنسجار فيها بين الماء والغاب أكلتها بوحشية » (٢٩) . وبيتمد صلاح النجومى عن الريف وقيم في القاهرة . ولكنه لم يزد على أن نقل معركته من أجل الحرية — حرية الفلاح خاصة — الى العاصمة ، حيث يعمل محررا في مجلة صغيرة لا يلبث أن يصير مالكها ، وهكذا يعرف الفتاة « اسرار » التي تقول له ملفزة : « أنت تكذب من أجل حرية الفلاح وقد عملت أنا من أجلها لكل الناس بلا فلم » . تشير الى جميعه

(٢٣) الرواية ف ٣ .

(٢٤) الرواية ف ٢ .

(٢٥) الرواية ف ٢ .

(٢٦) الرواية ف ٢ .

(٢٧) الرواية ف ٤ .

(٢٨) الرواية ف ٨ .

(٢٩) الرواية ف ٣ .

سرية اجتذبتها اليها ذات مرة أحد الشبان ، ربما يجعل منها عشيقة له . ويتأمل صلاح كيف تسعى طوائف مختلفة من الناس طالبة الحرية :

« محمد الجندي يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة كمن يبتهلون الى الله دائماً عقب الصلوات . والسيدة اسرار تمثل طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها : تعالى فمفتاحها معي . والاستاذ البدوي يبحث عنها في المعرفة . . حيث يسبح هناك في انوارها متحرراً من الطموح ومن أنقال كثيرة أخرى . أما أنا فلن أراها الا في اطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة في قرية النجومى » (٣٠) .

ان تمارس الحرية فعلاً ، وأن تمارس فوراً . هذا هو السبيل لتحقيق واقع كريم . أما « السفينة » فسجن دونه كل سجن .

★ ★ ★

ثانياً - التحول من الماضي الى المستقبل :

صراخ في ليل طويل - السفينة -

عائد الى حيفا - الآلهة المسوخة

كتبت رواية « صراخ في ليل طويل » لجبرا ابراهيم جبرا في القدس سنة ١٩٤٦ ، ولكنها لم تنشر الا في بغداد سنة ١٩٥٥ . أعدها اذن بين حصاد الاربعينيات أم على الأعراف بين الاربعينيات والخمسينيات أم من حصاد أواخر الخمسينيات ؟ ان اتجاهها يلحقها بهذا القسم الأخير . ومعنى ذلك أننا نتبع في هذه الحالة تاريخ النشر لا تاريخ الكتابة . وينبغي الا نعد ذلك غريباً . فكثير من الأعمال المتقدمة يضطر أصحابها الى أن ينتظروا بها حتى يتهاى الجو العام الصالح لتقبلها ، « صراخ في ليل طويل » واحد من هذه الأعمال . صحيح ان موضوع الثورة على التقاليد البالية قدم شغل الروائيين العرب منذ نشأة الرواية (يكفي أن نذكر « الاجنحة المتكسرة » لجبران و « ابراهيم الكاتب » للمازني) ولكن هذه الثورة تبلورت في المرحلة الحاضرة موقفاً واضحاً ، كمن يولى ظهره لاتجاه قديم ويأخذ في الاتجاه المضاد . و « صراخ في ليل طويل » تتخذ هذا الموقف . فالبطل « أمين » ينتمي الى فئة من المثقفين الساخطين . فئة تكفر بالحب لأنها ترى فيه نفاقاً وحيلة من المرأة لتلبية مطالب الجسد ، وتحترق الشراء ، لأنه يستصحب الفراغ والتفاهة . يقول لهم « رشيد » وهو مثال البورجوازي الراضى عن نفسه ، و « خلاصة الزوجية المعتزة » ، وغاب عنه أن دانية - زوجه - لا تضيع فرصة من فرص الهوى ، وان طبيعتها الزانية طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة » :

« أنتم تتفاوضون عن كل ما يعجب به الانسان ، فلا تنتبهون الا الى العيب والاعوجاج ، ثم تزيدون الطين بله بمنطقكم المعكوس ، وبرفضكم القيم الصحيحة ، وبخلقكم هذه الصور كأنها الكوابيس ، لا ريب في أن أذهانكم مسرح للصرصر ، واذا تأملت في جسد امرأة لم تجدوا لذة الا في

التنكيت على مؤخرتها . تعتقدون أن الناس أوغاد إذا كانوا أغنياء ، وشحاذون إذا كانوا فقراء . تمقتون العفة ، ولكن تهاجمون كل من لم يكن عفيفاً . أما النساء عندكم فهن أما مومسات رخيصات ، أو ماصات لدماء الرجال » (٣١) .

وأمين الذي جرب الفقر والفنى ، أى أنه عرفهما كليهما « من الداخل والخارج » ، واستنام زمناً للذة الرخاء المادى وممتعة الحياة الزوجية ، حين أصبح كاتباً مشهوراً ، وتزوج عن حب فتاة من الطبقة البورجوازية ، صحا ذات صباح فوجد الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فأدرك زيف حياته كلها . ولكن « سمية » ظلت تتخيل له في يقظته ومناحه ، وذكريات حياته معها تقتحم خواطره وتعبث بوجدانه . وفي هذه الفترة عرف « عنايت هانم » واختها « ركزان هانم » وهما السليلتان الباقيتان من أسرة من أقدم أسر المدينة وأغناها . لقد أعجبتا بمقدرته على إحياء الماضى في كتبه ، وإطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي « يجعل منها إطاراً يحيط بالموضوعات الرئيسية » ، وطريقته السارة المغزعة في القذف بأبطال كتبه في جو من الشهوانية النادرة والألم العنيف . فطلبتا منه أن يعاونهما في كتابة تاريخ أسرتهما . إن عنايت هانم أشبه براهبة تعيش في ذلك التاريخ وله ، أما ركزان الاخت الصفرى فإنها تجارى اختها فقط ، وفي دماها ما في دماء أسلافها من شهوة فائرة .

الماضى اذن - ماضى المدينة وماضيه الشخصى - يستحوذ على أمين ويبقيه كالمشلول . وفجأة تموت عنايت هانم . وتدعوه ركزان هانم لتعلن اليه أنها قد تخلت عن فكرة الكتاب :

« حاول يا أمين أن تقدر موقفى . هذا القصر المتباعد الأطراف كله لى - ولست أريده . لى عدة آلاف من الفدادين فى القرى المجاورة - ولست أريدها . عندى كل هذه الأوراق والبقايا هنا وفى الغرف السفلى ، ولست أريدها - ليست هذه كلها إلا ملحقات الماضى وأدوات زينته ، أنها سراويل الموت التي ضحت عنايت بحياتها من أجلها . أما ما أريده الآن فهو الحاضر . أريد حاضراً حياً طليقاً . ألا تظننى تقدمت فى السن يا أمين ؟ ليس ما تراه على وجهى سوى ظلال الشيخوخة التي تسقطها عليه هذه الجدران العتيقة المتآكلة » (٣٢) .

لا . ان ظلال الشيخوخة لا تستطيع أن تسقط عليها . أنها امرأة ذات جاذبية شديدة . ويفاجأ أمين - مرة أخرى - بكلمة :

- أتزوجنى ؟

وتحدثه عن عزمها : ستبيع البيت والأطيان ، وتبنى بيتاً حديثاً فى منطقة أخرى من المدينة . وستحرق هذه الأوراق . ويحاول الدفاع عن تلك المخلفات التي أصبح مولعاً بها ، ولكنها تدمسها فى الموقد ، وتأمّر الخادم بأن تسكب عليها النفط ، وتروح ترقبها متلذذة وهى تحترق .

لقد نهت « ركزان » بعملها الجنونى شيئاً كان هامداً فى نفس أمين . لقد شارك عامين فى سدانة ذلك الماضى النخر . وها هى ذى تعلن اليه ساخرة أنها ستمضى فى إحراق ما بقي من الكنز ، وعندما تتزوج ، ستكتشف كنوزاً أخرى . أنها تكبره بعشر سنوات ، ولكنها لا

تزال امرأة تشتهي . أما أن يتزوجها فهذا أمر آخر . أنى له في رومانسيته أن يتخيل زواجا لم يكن على الحب ؟ ولن يحبها ، فهي نفسها جزء من ذلك الماضي الذي بدأ يتخلص من أساره . انها تدنو منه لتقبله مودعة حتى الصباح فيرى في عينيها ذلك البريق الجنسي الذي ما انفك يلتصق في عيون آل ياسر منذ العصر الخالية . ويتخيل له وجه الزوجة الحبيبة بكل بهائه فيطمس وجه المرأة المتحبة .

لقد وعد « ركران » أن يبلفها جوابه في الصباح . ولكنه يستيقظ قرب الفجر فاذا جسم « سمية » ، الزوجة الهاربة ، يلامس جسمه ! ليس هذا حلمًا ! تقول له : مسكين حبيبي ، لقد ظلمتك .

« ونظرت اليها من جديد ، لأتأكد من وجودها هناك ، بعد تلك الأشهر الطويلة التي مرت كليل خانق لا يطلع فجره . ورايتها لأول مرة . هذه القوة اللعينة في عينيها ، هذا العسل السام في شفثيها ، هذه السطوة الابليسية في يديها ، تعملها كلها في » فاقع مستمرًا فوق صدرها » .

ولكنه يتذكر لقاءهما الأول ، ويتذكر خيانتها ، فيأمرها أن تخرج . ويسمعان دويًا ويصران من النافذة دخانًا . هذه « ركران » تحطم ماضيها ، تحرق ثياب أسلافها الموبوءة . ولكن النار نفسها تحرق سمية أيضًا . فلتخرج ! .

« كنت اتحرق الى عناق امرأة هي أشهى نساء الأرض - ولكن انظري الى نفسك : صفراء كالوت ، ذابلة كالوت . ولست أريد الموت بعد اليوم » .

وينطلق خارجًا الى الطريق . واذا ركران قادمة بسيارتها في سرعة رهيبة . وتدعوه ان يصعد الى جانبها ، ولكنه يمتدر :

« لا ، شكرًا يا ركران شكرًا . ما أروع جرأتك ! نسفت قصر ك فنجوت ونجيتني . ولكن عليك أن تبحي عن حياتك الجديدة وحدك » .

وتبتعد ، وتبتعد سمية ، ويمشي أمين على مهل في الطريق الخالية : « غير أن الطريق لم تظل خالية طويلا . ما هي الا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعب أمامي ، تملؤها جموع الناس ، ولم يكن من العسير عليّ ، حين حدثت في عيونهم ، أن ادرك أن الكثيرين منهم كانوا هائمين على وجوههم - كما كنت هائمًا لسنتين مدينتين ، يبحثون عن نهار لليل طويل وبداية لحياة جديدة » (٣٢) .

لقد أطلت الاستشهاد من هذه الرواية الممتازة لسببين : أحدهما أن النقد أهملها إهمالاً تاماً - فيما أعلم - فوجب أن يكون التعريف بها وافيًا . والثاني : أن فكرة التحول من الماضي الى المستقبل تظهر هنا صافية بحيث يكفي لتوضيحها أن نبرز الخط الرئيسي للرواية . ولا يهمنا أن « الغرب » لم يرد له ذكر صريح هنا ، فالكاتب والقارئ كلاهما يعلمان أن التشبث بالماضي سمة من سمات رد الفعل الذي واجهته الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية ، ولا يلزم من هذا

أن يكون الاتجاه الى الحاضر والمستقبل تسليماً للحضارة الغربية ، ولكنه يمكن أن يكون ثقة بالقدرة على مواجهتهما ، وهو في هذه الرواية كذلك .

أما آخر روايات جبرا « السفينة » (١٩٧٠) فهي عمل أكثر تعقيداً . ولكن فكرة « التحول من الماضي الى المستقبل » رئيسية فيها . فهي ذات ضلع هام في تجارب أبطالها الأربعة : عصام السلطان ، ولى عبد الفنى ، ووديع عساف ، والدكتور فالح حسيب . انهم جميعاً هاربون . أهل الكهف هربوا الى كهفهم ، الى الماضي ، أما هؤلاء فانهم هاربون الى السفينة ، الى المفارقة ، الى المستقبل . وهم جميعاً رافضون ، كجماعة أمين في الرواية الاولى ، ولكنهم لا يكتفون بالرفض ، فكلهم يحول رفضه الى فعل ما . ومع أن مواقفهم مختلفة أشد الاختلاف فانهم يلتقون في أنهم جميعاً رافضون ، وأنهم هاربون الى المستقبل (٣٣) . عصام السلطان يرفض ماضي أسرته : « لماذا قتل أبى جواد الحمادى ، وأنزل بحياتى لعنة ما زلت أعانيها ؟ تمرد ، وقتل ، ثم عاش منفيّاً عنا . الكل قال : حسناً فعل . لقد رفع رؤوسنا . لأبأس . ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضت عليه الحياة بعيداً عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدنى المرأة الوحيدة التي أحبت ، وتبقينى معلقاً بها من بعيد » (٣٤) . لقد التقى مع لى عبد الفنى طالبين في إنجلترا . . هو يدرس الهندسة المعمارية في لندن ، وهى تدرس الفلسفة في أكسفورد . لم يعرفا أول الأمر أن أباه قتل عمها بسبب نزاع على أرض في لواء الكوت ، ولكنهما حين عرفا كان جبهما أقوى من أن تمنعه الترات العشائرية ، وكانت إنجلترا ظئراً حنوناً لذلك الحب . ولا كذلك بغداد . بغداد وجبهما كانا ليجتمعا . هناك كانا يلتقيان كالفرباء ، ولم يطق عصام احتمالاً ، فعزم على الهجرة الى إنجلترا ، حيث تنتظره وظيفة طيبة . لقد باع أرضه لأن الأرض كانت ترمز للأغلال التي تقيدهم مستقبله ، وها هو ذا على متن البحر ، لا يخشى الدوار ، هارب نعم ، ولكنه هارب الى المستقبل . ولكن « لى » تلاحقه هنا أيضاً . يظن أول الأمر أن اجتماعهما كان مصادفة ولكنها تعترف له أنها تعمدت ذلك ، حين علمت أنه مسافر على هذه الباكسة . ولى شريكة عصام في الحب والعذاب . يلومها على أنها طوت صفحته ، وتزوجت الدكتور فالح حسيب ، ولكنها تائهة ، فاجأتها الثورة في بغداد ورأت السمات في عيون الطلاب . وكان عصام في المعسكر الآخر فكرهته . هى أيضاً هاربة ، هاربة من بغداد ، ولكن طريقها غامض شائك .

على العكس من عصام كان وديع عساف . وديع فلسطيني اشترك في جهاد ١٩٤٨ . قتل صديقه وشقيق روحه بين يديه ، وأبى أن يحمل جثته ويسلمها الى ذويه الا بعد أن انتقم من قاتليه . هو اليوم بعيد عن وطنه . ربح مالا في التجارة ، ولكنه مصمم على أن يعود الى القدس ، وأن يبنى فيها داراً ويمتلك مزرعة ، وينجب عشرة أبناء ، فالقدس صخرة العالم ، ولا كصخور القدس : « امرأة رائعة ، هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهدين والبطن والفخذين » (٣٥) . لا ينسى وديع يوماً قضاة مع صديقه فايز يتجولان بين الصخر والزيتون ، فلما بلغ منهما الجهد والظماً ذهباً يلتمسان عين ماء ، وإذا عين داخل كهف كبير ، مكان رطب ندى ، قديم قدم التاريخ . قالا : « هل ثمة في العالم كهف يتفجر ماء محيياً أقدم من كهفنا هذا ؟ » (٣٦) . وديع رافض ،

(٣٣) الرواية صفحة ١٠٤ .

(٣٤) الرواية صفحة ٨٠ .

(٣٥) الرواية صفحة ٦٣ .

(٣٦) الرواية صفحة ٦٢ .

مغامر : « أكثر من مرة حييت الموت عن قرب ، فحياني وفات عنى . . . أنا مقامر عريق . . . ولا أقبل الخسارة بسهولة . خساراتي كثيرة ، ولكنني لا أقبلها . لم أقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت . لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدي . لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلى . لم أقبل التنقل من بلد الى بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية ، عن سقف اقيم تحته أبى وامى . لم أقبل أن ينظر أحد الى نظرة الشفقة أو التأفف - خسارات كثيرة ، قامرت وأقامر دائماً للتعويض عنها » (٢٧) . الأرض عنده خسارة تعوض ، مفقود يستعاد ، ليست غلاً يقيده مستقبله ، بل هى المستقبل نفسه . ثم انها - وهذا هو الأهم - ليست هى المطمح الأخير ، كما كانت عند أسلافه ، انما هى منطلق للمغامرة الدائمة .

« فى نفسى دائماً ركض على التلال ، وسيرطويل بين صخور الجبل ، بل حتى على امواج بحيرة طبريا . المسيح يلازمى ، حافياً ، كبير القدمين ، تقطر أصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق . ثم تأتى ساعات الصحو ، ذلك الصحو العريض ، الفسيح ، حيث تبرز الناس والأشياء محددة ، صلبة ، واضحة لدرجة الإيذاء . ما الذى نحن فيه ؟ أى فردوس مجانيين هذا ؟ فى هذه الساعة بالذات ، ونحن فى هذه القمرة الصغيرة نتأهب للخروج الى البحر ثائية ، وقد أرهقنا الفلسفات والأوهام ، ربما كان غيرانا ، رحالة انجليزى ، أو فرنسى ، يقطع الربع الخالى مثلاً ، يفامر بحياته فى رمال البوادي ، محاولاً السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرته ، ويجد متعة فى شرب حليب الناقة بعد أن يفصل وعاء الحليب ببولها . ما الذى نعرفه نحن عن صحارانا ، والفيافي المفتوحة للمغامرين من خلق الله ، والمفلقة دوننا ، عن البدو مثلاً من امتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسط أوقيانوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة بقلينة عائمة . . هؤلاء المغامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المعادن ؟ ربما . يمسحون ما أهمله حتى الله من أرض ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة ؟ ربما . يخدمون أغراضاً خفية لدولهم ؟ ربما . المهم هو أنهم يقدفون بأنفسهم فى بوادي المجهول ليعودوا بما يمكن أن يعلم ، ويحدد . وفى تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعاشوا النجوم ، وقهروا العطش ، وعاشوا على حفنة من التمر ، وهراوا بعض عجيزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم . ولا ريب ، ولا ريب أبداً ، أن بعضهم أيضاً هارب من أمر ما . هارب من مجتمع لا ينسجم معه ، أو امرأة يخشى زواجها ، أو راحة تنخر قلبه كالسوس فى الخشب . ولكن الهرب لديه هو نحو الأصعب والأشق ، والأجدى . خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأعراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها . ويعود الى لندن أو باريس عودة قائد مظفر من معارك نائية ، ليصف طلوع الفجر على خيمة مرعز سوداء ، وكيف تتلقى الحصى اولى الاشعة البنفسجية فتتوهج كاللآلىء ، ملقية وراءها ظلالاً زرقاء طويلة . . انه يكتشف الانسان فى جوهره ، وقد اغتنى بالله ونفسه عن كل شئ الا لقل الاقل : كلمة جميلة واحدة تطربه ، وكلمة حارقة واحدة تلهبه . حيث المروءة تتبدى كل يوم ، حيث الحياة هى الشجاعة المتجددة ولا يبقى للجبان الا موته المتكرر . وفى النهاية يكتب الرحالة كتابه وينشره ، ونقرأه نحن بلفته الاجنبية لنعرف شيئاً جديداً عن أنفسنا ، لنعلم أين بعضنا منا » .

هؤلاء المغامرون يهربون نحو الأصعب والأشق والأجدى . ولكن لهم مرتكزاً يعودون اليه ويقاسون به « فالقربة هى غربة عن مكان ، عن جذور ، وهذا هو جوهر الأمر . الأرض . الأرض

هى كل شيء... يجب أن تكون لنا تحت أقدامنا أرض صلبة ، نجبها ، ونخاصمها ، ونهجرها لشدة ما نجبها ونخاصمها ، فنعود إليها » (٢٨) .

« فلسطين . المستقبل . الحرية . الثلاثة مجتمعة هى المهمة . وهى عملية اخضاع للواقع . ولأننا مقدمون عليها فنحن نتفاعل » (٢٩) .

الدكتور فالح نموذج آخر : « بيوريتانى ، متزمت ، يخشى اللذة ، ولكنه أصر على الزواج بامرأة توحى بالحرية والانفلات ، واللذة » هكذا يبدو لوديح : أما فالح نفسه فيقول : « أردت أن أبقى نقياً ، نظيفاً ، لأننى كنت أرتعد كلما رأيت المستر هايد يريد أن يبرز ثناياه الوحشية من خلال وجه الدكتور جيكل . أنت «لمى» الفيلسوفة ، كنت وحدة تامة . جمال وجهك وجسمك منسجم مع جمال تفكيرك . كنت أطلب فيك ملجأ لتوزعى وانشطارى . ولكننى انخذلت فيك . كنت جداراً عجزت عن اختراقه » (٤٠) .

انه أيضاً هارب ورافض . لعله هارب من نفسه . اميليا فرنيزى هى المرأة الوحيدة التي أيقظت طاقته الهائلة على الحب ، ربما لأنها هي التي كسرت الحواجز ، يتفقان على أن تسافر معه على نفس السفينة ، ولكنه يبقيا بعيدة عنه بعناد : الدكتور جيكل المتحفظ . وينتهى به الأمر الى الهرب الأكبر والرفض الأكبر : الانتحار ..

« سيقولون : كان جراحاً ناجحاً ، وزوجته جميلة (وربما أضافوا : وخليته جميلة) ودخله كبير ، وفى منتصف ثلاثينياته ، أى شيطان اذن أغراه على الانتحار ؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال ، كأنما الحياة يمكن أن ترتشى بما هو خارج عن قواعدها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه . حدثنى وديح عن أزمة فى التاريخ وعودة الى الأرض ، وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدرس والتخطيط . وقضيت عمري باحثاً فى مثل هذه الأزمة وهذه الثورات . ولكن انسانيتى كانت دائماً رافضة ، لأنها مبتورة ، مشوهة ، مطعونة ، من الداخل ومن الخارج . أرفض زمن القتل . أرفض زمن الخيبة ، أرفض الناس . وها أنا أخيراً أرفض الأمل . تمنيت لو أستعلى على البشر ، على همومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ، ولكننى أخفقت . شيء ما يستطردبى الى ما أعجز عن ادراك كنهه ، شيء شارد ، تحس به الحواس كلها ، ولكنه يراوغها جميعاً . كالزمن . تشعر به ولكنك لا تستطيع الإمساك به أو حفظه . وهو مع ذلك يلتف حولك ، ويلازمك ، ويداعبك ، ويقهرك ، الى ان تبلغ آخر مدالك : التراب » (٤١) .



لعل « فكرة الماضي والمستقبل » لم تلح على ضمير عربى بقدر ما ألحت على الضمير الفلسطينى . ولا اظنها مصادفة أن الروايتين اللتين تحدثنا عنهما فيما سبق هما لكاتب فلسطينى ، وليست مصادفة أيضاً أن نجد رواية مهمة أخرى لكاتب فلسطينى آخر تعالج الموضوع نفسه . وهذه الرواية الثالثة هى « عائد الى حيفا » (بدون تاريخ) لفسان كنفانى . يصور

(٢٨) الرواية صفحة ٨٤ - ٨٦ .

(٢٩) الرواية صفحة ١٣٢ .

(٤٠) الرواية صفحة ٢١٩ .

(٤١) الرواية صفحة ٢١٤ .

الكاتب رحلة يقوم بها زوجان عريان الى بيتهما القديم في حيفا ، حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة على اثر حرب ١٩٦٧ . ليس الحنين الى الوطن القديم هو الدافع الوحيد لهذه الرحلة ، بل هناك دافع أهم : انهما يلتقيان أئسراً من ابنتهما البكر « خلدون » الذى فقده رضيعاً يوم احتل الصهيونيون البلدة . وتكون المفاجأة عندما يعلمان ان بكرهما ربي في البيت القديم نفسه في كنف الزوجين اليهوديين اللذين سكناه . ويكون لقاء درامى بين الابوين والابن الذى لم يرهما قط ، والذى أصبح ضابط احتياط في الجيش الاسرائيلى . وكان الرواية كلها بنيت لتصور ذلك الموقف . فتطرح من خلاله قضية فلسطين من وجهة نظر جيل الشباب الفلسطينى الذى لم ير أرض آبائه ولكنه مصمم على استرجاعها لأنه يرى فيها قضية وجوده .

يقول الشاب حين تعرفه « امه » اليهودية بأبويه العربيين :

« انا لم أعرف ان مبريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث أو أربع سنوات . منذ صغرى وأنا يهودى . أذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وأكل الكوشير وأدرس العبرية . وحين قالوا لى اننى لست من صلبهما لم يتغير أى شيء . وكذلك حين قالوا لى - بعد ذلك - ان والدى الأصليين هما عريان ، لم يتغير أى شيء ، لا لم يتغير . ذلك شيء مؤكد . . ان الانسان هو في نهاية الامر قضية » .

ان الشاب يراهما مخطئين لأنهما تركا ابنتهما الرضيع ولم يحاولا استرجاعه . عشرون سنة لم يفعل الأب خلالها شيئاً ليسترد ابنه : « عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! » هذه هى الحجج التى لقنها منذ صغره . لم تقل له امه اليهودية ان العرب طردوا من بيوتهم ، ومن كان منهم فى شوارع حيل بينهم وبين الرجوع اليها . لم تقل له انها رأت طفلاً عربياً مقتولاً بأيدى الهاجاناه . ولكن الأب لا يدافع . انه لا يرى فى هذه الاتهامات لوم ابن مهجور ، بل سخط عدو يبرر جريمته . ليس فى الامر عاطفة . لا أبناء ولا آباء هنا . الام وحدها هى التى تبكى تأثراً ، لأنها لا تفهم ما يقال . أما الأب فانه يوافق تماماً على « أن الانسان هو ، في نهاية الامر ، قضية » ويناقش ابنه البكر الذى أصبح يهودياً وصهيونياً على هذا الأساس :

« انا لا أتحدث اليك مفترضاً أنك عربى ، والآن أنا أكثر من يعرف أن الانسان هو قضية ، وليس لحمًا ودمًا يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد ، انما أتحدث اليك مفترضاً أنك في نهاية الامر انسان ، يهودى أو فلتكن ما تشاء . ولكن عليك أن تدرك الأشياء كما ينبغى . . وأنا أعرف أنك ستدرك ذات يوم هذه الأشياء ، وتدرك أن أكبر جريمة يمكن لانسان أن يرتكبها ، كائناً من كان ، هى أن يعتقد ولو للحظة أن ضعف الآخرين وأخطائهم هى التى تشكل حقه فى الوجود على حسابهم ، وهى التى تبرر له أخطائه وجرائمه » .

ويشعر الأب بشوق غامض لخالد ، ابنه الآخر الذى تركه فى الاردن ، والذى يريد أن يلتحق بالفدائيين لولا أن أباه يمنعه . ويتمنى أن يعوداً فيجداه قد ترك البيت ، انه يتساءل ، وهما يهتمان بالخروج من بيتهما القديم : ما هى فلسطين الحقيقية ؟ ما هى فلسطين بالنسبة لخالد :

« انه لا يعرف المزهريه ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهى بالنسبة اليه جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت فى سبيلها ، وبالنسبة لنا ، أنت وأنا ، مجرد

تفتيش عن شيء تحت غبار الذاكرة ، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار . . غباراً جديداً أيضاً ! لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل، وهكذا كان الافتراق ، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح . عشرات الألوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطام الدروع وتغل الزهور ، وهم انما ينظرون للمستقبل ، ولذلك هم يصححون أخطأنا ، وأخطاء العالم كله « (٤٢) .

★ ★ ★

أما « الآلهة المسوخة » (١٩٦٠) للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي فانها تدور حول فكرة « الماضي والمستقبل » على مستوى العلاقات الفردية . ما الذي يجمع بين ميرا بنت الثانية والعشرين ونديم أستاذ التاريخ الذي جاوز الأربعين غير الجوار في المسكن وصبوة الكهل الى الشباب والراحة الغامضة التي تجدها صبية حين تلوذ برجل في عمر أبيها ؟ ان كليهما يصارع شياطين الماضي . ميرا تعيش مع فكرة أبيها الذي مات بالسكتة القلبية . تعتقد انها ستموت فجأة مثله . ان الرجل الميت لا يزال سيد البيت ، لا يزال يحكمه من صورته المعلقة على الجدار ، تجلس الام كل يوم الى هذه الصورة ، تخاطبها كلما حزبها أمر ، ككاهنة اله وثنى . أما نديم فيعيش مع فكرة أن زوجته « خذلته » لقد كان له ماضٍ حافل مع النساء . وتعب . وحلم ببيت متواضع وامرأة وفية لا تدعو الرجال لزيارتها لأنه يرضى كل حاجاتها ورغباتها . وتخيل نفسه أباً سعيداً لأبناء كثيرين . ولكن « عايده » خذلته . لم تكن عذراء .

كلاهما كان في حاجة الى الآخر . كانت الفتاة تعيد الى الكهل عهد صباه . وكان الكهل يحررها من عبوديتها للأب . والزوجة المهجورة حبلى ، انتهزت لحظة سكر الزوج يهذى باسم ميرا فقادته الى الفراش واخذته بين ذراعيها « كطفل مريض » . والفتاة شفيت من خوف « الغيمة البنفسجية » التي ستحملها بعيداً كما حملت أباه ، فعرفت المرح ، وأحبت شاباً يقاربها في العمر ، وانفقا على الزواج

تقول لأخيها هاني :

« أرغب أن أبدأ الحياة بقبل رجاء . وأنا أيضاً أرغب أن امارس كل هنيهات يومي : النهار والليل . فأنا مللت هذا السرير . مللت النوم الساعة التاسعة . مللت المكتب . مللت جسدي المحنط . أنا أود أن ابدل . أن ابدل . أن ابدل . والآن قد قررت أن احقق هذه التغيرات مع رجاء » .

ويقول هاني :

« وأنا أيضاً قررت . . قررت السفر الى خارج البلاد لأتخصص ، فأنا اكاد أختنق هنا . الشوارع نحيلة متشابهة قزمية ، تبقى هذه الأبعاد الزرقاء المترامية فوقنا وتحتنا كأنما العالم سماء فقط وبحر . ونحن برغش نجتر أحاديثنا، وندوى فوق جثث أعمالنا . ونعيد ترديد نكاتنا ونضحك لها في كل مرة » .

وتناجى الام زوجها المطل عليها من فوق الحائط :

« أسمع يا حبيبى ، خمس وعشرون سنة وأنا سجينه غرفة أحرسهما فيها . اسليهما . اشاركها المرض والبكاء والضحك والجوع والشبع .. ويصمان الآن على تركى . ماذا أفعل يا حبيبى ماذا أفعل ؟ » .

واذا لا تسمع جواباً ، تكرر :

« أجبنى ماذا أفعل ؟ »

ويهمس هانى :

« ميرى ، هل الصورة تتكلم ؟ »

وتصيح ميرى :

« وهل الاموات يحيون ؟ »

ويستد غضب الام ، فنقذ الصورة بالمزهرية ، ولا تقنع حتى تنزل المستبد القديم عن مكانه ، وتضعه على الأرض . لكن الكاتبة تصور انقلاباً سياسياً (٤٣) .

ولكن بينما تفتح الحياة ذراعيها للفتاة التى محت صورة الماضى من خيالها ، يحيط الذبول والفناء بالكهل الذى ظل متشبثاً بماضييه ، صواته وخذلانه ، لقد ماتت عايده فى اثناء الولادة ، وطرح الطفل فى وعاء زجاجى يطفح بالاكسجين ، وهجرت ميرى البناية ، ولم يبق لنديم من سلوى الا معاقرة الكأس ، حتى لا يستطيع أن يفتح عينيه ولا أن يرى النور :

« مشيت المرأة صوب (الجرك بوكس) وانحنت تفتش عن رقم اسطوانة . ودارت المقاعد فى رأس نديم . والمرأة . والجرك بوكس . والطاولات والقناني . والسقف .. ووقفت امام واجهة الزجاج الفسيحة فى غرفة الأطفال على اعرف طفلى ، لكن الطبيب ربت على كتفى وسألنى : هل تريد أن تلقى نظرة على طفلك ياسيدى . انه فى علبة زجاج يستكمل نموه الطبيعى ، فصرخت فى وجهه : لا . لا . وهذه المرة نظر الى بعطف .

وانطلق من صندوق النغم لحن قديم . ناعم . حنون . وعادت المرأة ، ووقفت خلف البار ، وتحسست بأصابعها البراقة رأس نديم المطروح على الخشب وسألته :

الا تنوى مغادرتنا الليلة يا سيدى ؟ ان تذهب ؟

فحاول أن يفتح عينيه لينظر اليها ، لكنه نزل عن الكرسي ، واسند ظهره على البار ، والمرأة خلفه ، وغمغم وهو يفتش عن الباب بعينه :

الى أين اذهب ؟

فهزت المرأة كتفيها ضجرة :

وكيف تريدنى أن أعرف أنا الى أين يجب أن تذهب انت ؟

وسحب جسده معه ، سحب على طرف طاولة . على كرسي . على حائط . على الباب . على عمود كهربائي في الشارع . على ذراع أحد المارة .. على زاوية مقهى (لباريت) . وصاح على رصيف المقهى ، ينشر ذراعه على عينيهِ الضوء . الضوء الفاجر . الضوء في هذه المدينة السافرة يعميني) .

وانزلق ، في شارع صغير مظلم ، يتلوى « (٤٤) » .

★ ★ ★

ثالثاً : الحضور الفردي :

نائر محترف - ستة أيام

ما دور الفرد في التحولات الكبيرة التي تجري في العالم العربي ؟ تساؤل كان لا بد أن يثور ، نابعاً من الواقع نفسه ، ومتأثراً بالفكر الوجودي الفرنسي على الخصوص . اتضح هذا التأثير في عدد من الأعمال الروائية نختار منها هاتين الروائيتين : « نائر محترف » لطاع صفدي ، و « ستة أيام » لحليم بركات . وكتاهما نشرت في بيروت سنة ١٩٦١ ، وبينهما اختلاف غير يسير في الأسلوب ، ولكنهما تمثلان معاً ذلك الجانب من أزمة الضمير العربي ، الذي نراه مرتبطاً بصراع الحضارات ، بسببين : السبب الأول هو مناهضة الاستعمار ، والسبب الثاني هو الاقتباس من الفكر الغربي . ويظهر التشابه بين الروائيتين في نموذج البطل الوجودي الذي يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريته الفردية ، ولكن الثورة عنده أشمل وأعرض مما تكافح الجماهير من أجله . ف « كريم » النائر المحترف ، يقرر أن الثورة أكبر من المبادئ : النائر نائر فحسب (٤٥) . وهو يكره « صوت البوق العام » يكره فكرة الكتل والقيادات . لقد ذهب الى بيروت ، بعد أن خاض ثورات كثيرة ، « في أي مكان من الأرض العربية يسيل عليه دم أحمر » ، في فلسطين ودمشق والجزائر ، وهو الآن مرهق ، يريد أن يعيش ، أن ينغمس في الزحام ، وأن « يعيد النظر » في كل شيء . ولكن كنعان ، أحد رفاقه القدماء ، يحاول أن ينتزعه من عزلته ويعبده الى الصف : « أنه يتحدث عنهم جميعاً . أنه فقد ذاته من قديم وأصبح هو الكل . انظر الى عينيهِ جيداً . انه لا يراني كما أنا ، ولكنه يرى في هذا الجزء من الكل الآخر ، الذي عليه أن يهديه . انه انسان هداية كبرى ، فاحترس منه يا كريم . هذا رجل ينطق دائماً باسم التاريخ ومراحل الفاصلة . انه لا يبدأ حديثه الا بهذه العبارة (ان منطق المرحلة التاريخية يفرض ...) أليست هذه نبوة عظمى ذات دين آخر ؟ » (٤٦) .

كريم يكره الأفكار الجاهزة والشعارات الكبيرة . ان اصدقاء كنعان من شباب الجامعة يحيطون به ، يسألونه عن رأيه في كل شيء ، ولكن :

« ... أنا نفسي قد تحولت الى سؤال كبير ، يتأرجح على الأرض ، يودون ثقة ، وكيف انتحتها لهم من هذه الصلادة ، التي تيبست عليها نفسي . ان أصواتهم تكاد ترتطم بهذا الفراغ الصلب ثم ترجع اليهم رئيساً أجوف ، فقد حرارة الثبرة الانسانية الاولى ، التي انطلقت منها .

(٤٤) الرواية صفحة ١٨ .

(٤٥) الرواية صفحة ٢٥ .

(٤٦) الرواية صفحة ١١٧ .

لم أعد أستطيع أن ألقى اليهم بأفكار جاهزة . اننى احاورهم قليلاً ثم لا البت ان اتخذ دون أن يدروا موقف السائل . فالقى اليهم بأسئلة تتابع حتى تخلق اثارة أعمق في نفوسهم . هؤلاء الشباب مهما صفت نفوسهم الا انهم مأخوذون بالشعارات الكبيرة التي تغطي لافتات الشوارع وأعمدة الصحف . ولكن ... ماذا لو جعلت الكلمات الكبيرة تختفى من عالمهم ، وان تعود بهم نفوسهم الى مقرها الأول ، حيث يرتج كل شيء .. لا اريد . كيف يمكننى أن أنقل اليهم هذا الداء ، دائى أنا . فلا تركنهم على مفترق الطرق . ولكنهم يملكون الآن على الاقل ارادة أقرب الى الأصالة والاخلاص للبحث ، انهم الآن لا يبحثون عن تصنيف لهم ، ولكنهم ربما بحثوا في المستقبل عن أساس كل تصنيف « (٤٧) » .

وهو يجد نفسه منفصلاً في أحداث لبنان سنة ١٩٥٨ ، لا يستطيع الا يلتزم ، ولكن جهده مقصور على نقل الأسلحة الى الثوار . وفيما عدا ذلك هو يتجول بين المقاومين في الأحياء الشعبية الثائرة ، او يتردد على علب الليل التي لم تغلق أبوابها في بيروت ، يراقب هناك ، كما يراقب بين المقاومين ، محاولات الانسان لتحرير نفسه من أوهامه عن نفسه .

وبينما يتحدث كنعان عن الخيانات وتعدد القيادات ، يتحدث كريم عن ثورة الأفراد :

« اننا نحن العرب كنا في حاجة دائماً الى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة » .

ثورة الأفراد « هي تلك الثورة التي تستمر وتستمر حتى تنسى لم كانت ، ولأى شيء هي تسعى ، ثورة من أجل حرية القلب ... ثورة بدون نظم عسكرية وجبهات ولكنها هي التي تمد كل جبهة بمثلونها الانسانية الدائمة في وقت الحاجة ... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً ... انها تجربة البطل أمام ذاته أولاً » (٤٨) .

وبينما هما يتناقشان يأتيهما نبأ شاب صغير أصيب إصابة خطيرة . منذ عرف كريم هذا الشاب « غابى » شعر أنه يحاول أن يثبت رجولة ضائعة من هيئته الخارجية . ويقول له كنعان : « أهذا ما كنت تعنيه بقولك ان على الشاب منا أن يكتشف ثورته الذاتية أولاً ؟ اننى أفهم الآن . انه لا شيء يعدل قيمة الدم المسفوح » .

ان بعض ملاحظات كريم تبدو لنا ذكيرة وصادقة ، ومع ذلك فان كثيراً من أقواله وأفعاله تدل على أنه وجودى غير ناضج ، بل مجرد انسان نرجسى . لا جرم اننا نعجب حين يحدثنا عن السلام الذى يحتويه اذ يجد نفسه في حي قديم في بيروت أو دمشق أو بغداد أو مراكش .

« ههنا ان سقطت فجأة على الرصيف لن أبقي وحيداً حتى تصل سيارة الاسعاف . سوف تمتد آلاف الأيدي ووراءها آلاف الألسنة تلهج بالأدعية . ههنا سلطة القدر تقبع وراء كل حجر عتيق ، وراء كل نفس متهيبة ، وراء كل جبهة متواضعة » (٤٩) . ولكنه لا يلبث أن يهرب منهم . ان التعالى الوجودى الحقيقى أمر فوق قدرته .

★ ★ ★

(٤٧) الرواية صفحة ١٤٢ .

(٤٨) الرواية صفحة ٢٨٠ .

(٤٩) الرواية صفحة ١٠٨ .

و « سهيل » في « الأيام الستة » نموذج شبيهه بكريم . انه يراقب الناس كثيراً ويراقب نفسه قليلاً . لقد اندر الأعداء مدينته « دير البحر » أن تستسلم أو تُمسح عن وجه الأرض وفي موجة الحماسة التي سادت الاجتماع العام خطب سهيل وقال ما أرادت الجماهير أن يقول . ولكنه لم يلبث أن انسـل من الزحام ووقف مستنداً الى السنديانة الكبيرة عند شاطئ البحر يحدث نفسه :

« دير البحر فسيفساء . ماذا يشده اليها ؟ ماذا يشده الى الخوف والجهل والفقر والتناحر والفوضى والتكالب ؟ أيتها البلدة الموزعة . المرأة التي تلبس البنطلون تقف الى جانب المرأة المحجبة بعباءة سوداء سميكة . الواحدة منهما تتجاهل الاخرى . تنفصل عنها . فسيفساء - السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة . لمياء تكره ان يقال انها من دير البحر فتحبس نفسها في البيت تصفى لفاجنر وشوبان وارمسترونغ منتظرة الفرج عندما يموت والدها فترثه وتتحرق من استبداده . اما جارها فريد فيحس ان كل نقطة من دمه هي لدير البحر فتهدر في وجوده عاصفة من المحبة لتراها والبغض لأعدائها . لمياء لا تعرف فريد . فسيفساء أيتها البلدة الموزعة . هو نفسه يعيش في عائلة متنافرة . يصرف أمواله على الموسيقى والكتب والنساء ، بل صرفها ، بينما يكسبها عمه في مكان مجهول ، ويأكل ويشرب وينام ويسير حافياً من أجلها . عمه الآخر نذر لله . هو نذر نفسه لا يدرى لاي شيء . يقترب أحياناً ، وأحياناً يحس ان الحياة رائعة . يكفي ان يكون فيها موسيقى وكتاب وامرأة ونقاش . فسيفساء . خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر أحياناً انه يحبهم حتى ليود ان يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً . صدره يمتلئ برائحة العرق والعطر ، بالمحبة والانانية باليأس والامل ، بالهرب والتحدى ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها . لا يقدر ان يأمل أو ييأس . لا يقدر ان يضجر أو يستقر . انه في تمزق ابدى » (٥٠) .

هذه مدينة معرقة منقسمة على نفسها . تدعى انها توحدت لتواجه الأعداء . تعيش على الأوهام وتمنى نفسها الأمانى . يتدرب شبابها على استعمال البندقية وكل اعتمادهم على الدولة الشقيقة أن تمد لهم بالسلاح وعما قريب بالجيش . الذين ذهبوا لاحتضار الدفعة الاولى من السلاح قتل أكثر من نصفهم . المدينة تقيم لهم جنازة شعبية ضخمة وعبدالجليل الديماجوجى الارهابى الذى اودعت لديه الأموال للجهاد يهرب بها . وأيام الانذار الستة تمضى ودير البحر لم تفعل شيئاً . ان أمة كبيرة ستهلك » .

أما سهيل فيشترك في التدريب ليتغلب على الضجر . ويصارح فتاته بحبه ويصل معها الى آخر المدى لأنه قد يموت هذا الاسبوع . وقد تموت هي . هذه هي حربهما المنتصرة ، فقد هدموا أسوار التقاليد ودكا القلاع . وليتغلب على الضجر يذهب موفداً من المجاهدين الى الدولة الشقيقة فيؤسر في الطريق . ويُعذب ليعترف . وفي اليوم السادس يأمر الضابط بوقف التعذيب . ويصعد به الى سطح السجن . ويشير الى مكان بعيد الى الشمال :

« ترى النيران هناك ؟

— أراها .

— تعرف ما هي ؟ أقصد تعرف أين هي ؟

شيء ما انخطف في صدره . الزبد يغمر العالم . هذه دير البحر . انها تشتعل . النيران تمتد في خط طويل ، تستدير عند الشاطئ وترتفع صوب القمة البيضاء . الدخان يرتفع باحمرار ، يسود .. يسود .. ثم يترمد .. يترمد .. لا يتلاشى . غيوم من الدخان يحملها الهواء البحري الى القمة . لم يقل شيئاً . لا يستطيع . يحرق . الريح تهب من البحر ، تدور على نفسها . تحمله وترميه في واد صخري في ظل شوكة . غويل يتراكم مع أنين البحر .

— فهمت لماذا لم تعد بحاجة الى اعترافك ؟

... الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيوم سوداء . الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يتهلل للغيوم والرماد . شيء يتقلص في وجوده . ستة ايام بلا ضجر . ماذا يفعل غداً ؟ الغيوم والرماد » (٥١) .

سنة ايام بلا ضجر ! ان الحلم الوجودي الرهيب لا يزال يحمل بشارة بالخلاص : « الرماد يتحول الى غيوم ، والتراب يتهلل للغيوم والرماد » . سينزل المطر ، وسيخصب الرماد الأرض . والبلاء الأكبر ليس هو الهزيمة والدمار ، ولا هو الضجر ، انما هو الجمود وفقدان الهدف .

★ ★ ★

رابعاً - الموقف النقدي :

رجال في الشمس .

الى أي حد كان العرب أنفسهم مسئولين عن النكبات التي حلت بهم في فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التي نتحدث عنها ، داعياً الانسان العربي للتفتيش في أعماقه ، ومراجعة موقفه . ولا شك أن الجوانب الثلاثة التي تناولناها حتى الآن من أزمة الضمير كانت تنطوي على تفتيش في الأعماق ومراجعة للموقف . ولكن الرواية العربية لم يفتها أيضاً أن تسجل حالة اللامبالاة التي كانت سبباً مباشراً في وقوع النكبة واستمرارها . ورواية غسان كنفاني « رجال في الشمس » (١٩٦٣) نموذج ممتاز لهذا التسجيل . انها تصور محاولة ثلاثة لاجئين فلسطينيين للتسلل من الاردن الى الكويت ، عن طريق العراق . لكل منهم قصة مختلفة ، كهل ظل عشر سنين ينتظر أن يعود الى داره ومزرعته ، فلما طال الأمد وضجرت أسرته من ضيق الرزق لم يجد بداً من السعي لحياة أخرى . وشاب يلح عليه عمه في البحث عن وسيلة للكسب ، حتى يستطيع أن يتزوج ابنة العم التي عدت مخطوبة له منذ ولادتها ، لأنهما جاءا الى الحياة في يوم واحد ، وهو - بعد - يجب أن يرحل على كل حال لأنه متهم بالتآمر على نظام الحكم في البلد الذي يقيم فيه . وصبي في السادسة عشرة توقف أخوه الأكبر عن معونة الأسرة ، وطلق أبوه امه لأنه وجد زيجة أخرى تضمن له حياة أكثر استقراراً . كل من الثلاثة له شخصيته المتميزة ، وله أحلامه الخاصة . الشيخ مزارع أصيل ، عاشق للأرض ، يحلم بأن يبنى ولو غرفة ، وتكون له ولو بضع شجرات من أشجار الزيتون . ولكنه يتهيب السفر ، ويخشى ألا تكون

لديه القدرة على احتمال مشاقه . والشاب ساخط على عمه ، ساخط على سائق الشاحنة الذي زعم له أنه سيحمله من الاردن الى بغداد بعد ان اخذ منه عشرين ديناراً ، ثم تركه نسي وسط الطريق . من أجل ذلك هو حريص على الا يخدع مرة اخرى في الرحلة من البصرة الى الكويت . والصبي غلام ساذج ، شعر فجأة بأنه أصبح مسئولاً عن أسرة ، فهو يحلم بأن يعوض امه عن خيانة زوجها ، وخيبة أملها في ابنها الأكبر ، ولأنه صبي فهو يندفع الى ابعاد مما تطيق قوته ، ويتورط فيما لا يتورط فيه الرجال . هم جميعاً مضطرون أن يلجأوا الى سمسار بدين صاحب مكتب ، يتولى تهريب طالبي العمل من أمثالهم ، كل يعاكسه بطريقته ، لتخفيض الأجر ، أو تأجيل دفعه حتى يصلوا الى الكويت ، ولكن الرجل البدين يعاملهم معاملة قاسية مهينة ، وبينما يخبرهم أن عليهم أن يمشوا في الصحراء ست ساعات أو سبعة ، يقول : « ان هذه المروحة الملعونة تطير الأوراق من أمامي ، ولكن دونها ليس بوسعي أن أتنفس » .

يلتقطهم فلسطيني آخر ، يعمل سائقاً لشاحنة ماء يمتلكها رجل ذو نفوذ ، فهي مصرح لها بأن تعبر الحدود . رجل غامض ، يسمى « أبا خيزران » لأنه يشبه الخيزران في متانتها ومرونته ، ولكنه يحمل مأساته الخاصة التي لا يستطيع أن يصرح بها لأحد ، فقد عمل في المقاومة في سنة ١٩٤٨ ، واصيب ، ولم يكن بد لانقاذ حياته من أن تجري له جراحة خرج منها لا يصلح لامرأة . يعرض على مواطنيه الثلاثة مشروعا : سيحملهم فوق خزان الماء ، حتى اذا أصبحوا على بعد خمسين متراً من نقطة الحدود الاولى نزلوا الى داخل الخزان ، سيكون الخزان حاراً كالبحيم ، ولكنهم لن يلبثوا الا خمس دقائق ، ريثما يجتاز النقطة ، وبعد خمسين متراً اخرى يصعدون الى فوق . ويكررون « المسرحية » عند نقطة الحدود الثانية .

كانت تجربة الهاربين الثلاثة قاسية في المرة الاولى . عندما هبطوا من فوق الخزان واستلقوا بجانب عجل السيارة كان الاعياء قد بلغ منهم . اما عند النقطة الثانية فقد كانت تنتظرهم مفاجأة :

« لم يكن ثمة غير سيارة أو سيارتين واقفتين في طرف الساحة الكبيرة بالانتظار ، كان الصمت مطبقاً بكثافة الا من أصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبائيك المطلة على الساحة ، ولم يكن هناك سوى جندي واحد واقف في كوخ خشبي صغير يقع الى جانب الدرج العريض .

ارتقى أبو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه الى الغرفة الثالثة الى اليمين ، وفور أن فتح الباب ودخل أحس ، نتيجة للنظرات التي انصبت عليه من قبل الموظفين ، أن شيئاً ما سوف يحدث ، الا أنه لم يتباطأ ودفع أوراقه امام الموظف السمين الذي كان يجلس في صدر الغرفة .

— ها ! أبو خيزرانة !

قال الموظف وهو ينحى الأوراق من أمامه بلا مبالاة متعمدة ويكتف ذراعيه فوق الطاولة الحديدية :

— أين كنت كل هذا الوقت ؟

قال أبو الخيزران لاهثاً :

— في البصرة .

سأل عنك الحاج رضا أكثر من ست مرات .

— كانت السيارة معطلة .

ضح الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة بصخب فالتفت ابو الخيزران حواليه حائراً ثم ثبت نظره على وجه الرجل السمين :

- ما الذى يضحككم فى هذا الصباح ؟

تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد ..

قال ابو الخيزران متوتراً وهو ينقل قدماً ويضعها مكان الاخرى :

- والان يا أبو باقر .. لا وقت لدى للمزاح .. أرجوك .

مد يده فقرب الأوراق الى امامه ، الا ان أبا باقر عاد فنحنى الأوراق الى طرف الطاولة وكشف ذراعيه

- والان كن عاقلاً يا أبا خيزران .. لماذا تتعجل السفر فى مثل هذا الطقس الرهيب ؟
الغرفة هنا باردة وسوف أطلب لك استكانة شاي... فتمتع بالنعم !

- لا تكذب يا أبا خيزران .. لا تكذب .. الحج رضا حكى لنا القصة من الألف للياء ..

- أية قصة ؟

نظر الجميع الى بعضهم فيما انقلب وجه أبى الخيزران الهزيل فصار مبيضاً من فرط الرعب وأخذ القلم يرتجف فى يده .

- قصة تلك الراقصة .. ما اسمها يا على ؟

أجاب على من وراء الطاولة الفارغة :

- كوكب .

ضرب أبو باقر طاولته بيده واتسعت ابتسامته :

- كوكب ! كوكب ! يا أبا خيزران ، يا ملعون .. لماذا لا تحكى لنا قصصك فى البصرة ؟ تمثل
امانا انك رجل مهذب ، ثم تمضي الى البصرة فتمارس الشرور السبعة مع تلك الراقصة

- تذهب الى البصرة وتدعى ان السيارة قد تعطلت .. ثم تمضي مع كوكب

- فى المرة القادمة سأذهب معك الى البصرة أتوافق ؟ ...

... عندما بلغ المكان المأمون كانت قد مضت إحدى وعشرون دقيقة، كان الثلاثة نجثاً هامدة .

لقى الجثث الثلاث قرب أكوام القمامة خارج المدينة النائمة ، كى تكتشف فى الصباح وتدفن بأشراف الحكومة . وانطلق بسيارته مجتهداً أن يشوش الأثر ، ثم تذكر شيئاً فأوقف السيارة ، وعاد فأخرج النقود من جيوبها ، وانتزع ساعة العصى . وحين كان يهيم بالصعود الى السيارة ثانية تفجرت فكرة مفاجئة فى رأسه . أراد أن يطردها ولكنها بقيت هناك ، كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى . وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها ، فانزلقت من رأسه وتدحرجت على لسانه : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » .

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى :

— لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تفرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

كان الكاتب أراد بهذه الرواية أن يقول : « هاكم نكبة فلسطين ، هاكموها في الواقع الملموس ، بعيداً عن الخطب والشعارات : استكانة وتسويف ولا مبالاة . و « الدق على جدران الخزان » رمز لجانبه النكبة بالرفض والثورة بدلاً من العجز والاستسلام » (٥٢) .

★ ★ ★

خامساً — التساؤل الميتافيزيقي :

الشحاذ .

لعلنا لو لم نقف عند اشغال نجيب محفوظ في الثلاثية بمشكلة الصراع بين الايمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضارة العربية والغربية ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقي هنا ، كمظهر من مظاهر ذلك الصراع ، حديثاً مقحماً . فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقي الذي نعدّه مظهرًا ، والصراع الحضاري الذي نعدّه أصلاً ، قد لا تظهر بوضوح لقارئ « الطريق » (١٩٦٤) أو « الشحاذ » (١٩٦٥) وقد اخترنا أن نقف هنا عند الثانية لأنها تبدو امتداداً للثلاثية ، لولا اختلاف الاطار المكاني الذي يكون عنصراً هاماً من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع — لو شاء — أن يصل حلقة عمرو ومصطفى وعثمان بأحمد وأصدقاء أحمد .

فعمر يبدأ من هناك بالضبط :

« واندفعنا برعشة حماسية الى اعماق المدينة الفاضلة . واختلت أوزان الشعر بتفجيرات مزلزلة . واتفقنا على الا قيمة البتة لأرواجنا . واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الاحياء والاموات في توازن خيالي لا ان يتطاير البعض ويتهاوى الآخرون . وعندما امترضتنا دورة فلكية معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوفيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الغورد الى البكاك حتى استقر أخيراً في الكاديلاك ، ثم أوشك أن يفرق في مستنقع من المواد الدهنية » (٥٢) .

هذه هي قصة الشاب الثوري الذي شعر أن المجتمع لم يعد محتاجاً لثورته فانصرف الى تحقيق النجاح في الحياة ، وأصبح محامياً من المشهورين ، واقتنى عمارتين ، وعاش في ترف . ولكنه يجد نفسه فجأة يتساءل عن قيمة هذا كله . .

كيف بدأ هذا التساؤل ؟

« من الصعب أن احدد تاريخاً أو اقرر كيف بدأ التغير ، لكنني أذكر أنني كنت مجتمعاً

(٥٢) انظر : صبرى حافظ : نكبة فلسطين في الرواية العربية المعاصرة (مجلة الآداب — ابريل ١٩٦٤) .

(٥٣) الرواية فصل ٣ .

بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا ، وقال الرجل : أنا ممتن يا اكسلانس ، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وإن أملى في كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وأنا كذلك . فضحك بسرور بيّن وإذا بي أشعر بفيظ لا تفسير له ، وقلت له : تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً . فhez رأسه في أستهانة وقال : المهم أن تكسب القضية ، السنانعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ فسلمت بوجاهة منطقته ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجيء واختفى كل شيء » .

أهو الخوف من الموت اذن ؟ ولكن ضجره يمتد لكل شيء . فبعد العمل يأتي الحب ، والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب . هي القوة الكامنة وراء العمل . هي رمزه . هي المال والنجاح والثراء وأخيراً المرض « (٥٤) » .

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . اتراه ضجراً لأنه كبت نزعته الفنية هذه السنين الطوال ، فقد كان في مستهل شبابه شاعراً ؟ ولكنه يجيب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما نلجأ بسببه أحياناً الى الفن » ها هو ذا يلف ويدور . يريد أن يبحث عن السر الأعظم . السر المتعالى فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والاسرة ، والصدقة . ولكن كان عليه أن يجرب كل شيء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبعد المرض الجسمي . وقال له صديقه لعله عرض من أعراض السن الحرجة ، تبرير فلسفي لجريمة الزنا . فاتخذ عشيقته . وذهبت النشوة الاولى وبقي المرض راسخاً لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشوقته الاولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : اومن به . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته - وحده - الى الطريق الصحراوي . لم يكن متعوداً ذلك . كان له كل ليلة امرأة .

» وقال ان خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شأن . ثم أوقف السيارة في جانب من الطريق المقفر وغادرها الى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انساني واحد . لا يذكر أنه رأى منظراً مثل هذا من قبل ، فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقوداً تماماً في السواد ، ورفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلام فرأى في القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالاً ووحداً . وهب الهواء جافاً لطيفاً منعشاً موحداً بين أجزاء الكون . ويعدد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام . انكتمت همسات أجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة . وقال شيء انه لا ألم بلا سبب وان اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد » .

انها رؤيا كرؤى القديسين . وقال لنفسه : هذه هي النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . أنفاس المجهول وهمسات السر . ألا يستحق أن ينبذ كل شيء من أجله ؟ (٥٥) .

وخرج أحد رفاقه القدماء من السجن . وحدثه عن ايمانها القديم . ولكنه اليوم رجل آخر . ويعتزل العالم في بيت ريفي ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه - عثمان - يجيئه وهو بين النوم واليقظة والذهول . هناك أحداث تتطلب أن يكون بين اسرته . فقد تزوج عثمان ابنته الكبرى ، والبوليس يطارده الآن . ولا بد أن يقبض عليه ان عاجلاً أو آجلاً . ولكن المطاردين

لا يمهلونهما . ويصاب عمر برصاصة في كتفه ، ويحمل جريحاً في سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه ، « وخامره شعوره بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم ، وبأنه راجع في الحقيقة الى الدنيا » .

انها المصالحة مرة اخرى . ولكن كم كان الطريق شاقاً هذه المرة !

★ ★ ★

سادساً - ملاحظات حول الشكل :

الروايات التي حللناها هنا جميعها تتصرف تصرفاً ملحوظاً في البناء أو الاسلوب التقليديين ، الا انها تتفاوت في ذلك . فمن حيث البناء نجد ثلاث طرق : طريقة تتخلص الى حد بعيد من الترتيب الزمني للحوادث ، وتستبدل به بناء يعتمد على الكشف التدريجي لحوادث معلومة سلفاً : تنفرد بهذا البناء رواية الطبيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » . فقتل جين موريس ومحاكمة مصطفى سعيد خبران معلومان منذ الفصل الثاني ، ولكننا لا نعرف كنه العلاقة بينهما الا في الفصل التاسع . وهذا القول يصدق على سائر الاحداث والاخبار التي تتعلق بحياة مصطفى سعيد . ويستتبع هذا البناء الانتقال في الفصل الواحد من حادثة الى حادثة دون مراعاة الترتيب الزمني . ولكن ثمة قصة اخرى في هذه الرواية ، وهي قصة الراوي نفسه وعلاقته بالشخصيات الاخرى في العزبة وخصوصاً مصطفى سعيد ثم ارملة مصطفى سعيد . وهذه تسير سيراً زمنياً **مطرذاً وتتداخل مع القصة الاولى . اي ان القصة الثانية تقدم الهيكل الزمني الذي افه قارئ الرواية . ولكنها لا تقدم هذا الهيكل فحسب ، بل تؤلف مع القصة الاولى كلاً متماسكاً ، كما رأينا في تحليلنا الفكري للرواية . ولولا ذلك لكانت الرواية عملاً فاشلاً . ولكن لماذا زواج الطبيب صالح بين البنائين ؟ يبدو انه يؤمن بأن البناء الاول هو الاكثر فنية ، فهو يتبعه ايضاً - ولو بشيء من الجذرية في « عرس الزين » . والواقع أن هذه الطريقة في البناء ليست الا تطورا لطريقة الاسترجاع أو « الفلاش باك » ، ومن ثم فان الكاتب يستطيع أن يعتمد الى نوع من البناء وسط بينهما . ولكن هل يجوز أن نطلق القول بأن بناء ما هو اكثر فنية من بناء آخر ؟ هذه قضية اكبر . وقد سبق أن اوضحت في مقدمة هذا البحث أننا لا ينبغي أن ننظر الى الشكل الجديد أو المعاصر في الرواية على أنه مطلوب لذاته . ولكن هذا لا ينفي القول بأن الشكل المعاصر اكثر تقدماً ، او اكثر فنية . انما يعني فقط أننا اذا قلنا عن شكل ما انه اكثر فنية فذلك يستتبع ، بالضرورة ، أن تكون الفكرة اكثر تعقيداً . قد يعترض عليك سامع ضعيف الذكاء اذا القيت اليه قصة دون أن تراعى الترتيب الزمني للأحداث ، أو اذا تناول موضوعاً ما ، ثم تتركه ، ثم تعود اليه مرة اخرى بصورة مختلفة . ولكن السامع الذكي لن ينكر عليك ذلك اذا اتبعت ترتيباً متفقاً مع حركة عقلك - أو عقله . **والامر الذي لا شك فيه أن الرواية المعاصرة تتطلب قارئاً أكثر ذكاء من قارئ الرواية التقليدية . أن بناء الرواية التقليدية هو - في واقع الامر - بناء مبسط ، ولكن هذا التبسيط ، كل تبسيط ، يضحي بجانب من الصدق . اما البناء الاحداث فانه اكثر اتفاقاً مع طبيعة الإدراك ، فنحن نترك الشيء جملة ، ثم نروح نتعمق جزئياته ، وربما أعدنا النظر في كثير منها ، ولا شك أن الطبيب صالح قد استطاع بهذه الطريقة أن يقدم لنا شخصية مصطفى سعيد بما فيها وما حولها من تناقض ، خيراً مما كان يمكنه أن يقدمها لينا لو اتبع البناء التقليدي . اما الراوي وقصته فانهما بعيدان عن مثل هذا التناقض ، انهما بسيطان أصلاً ، فليس في تقديمهما بهذه الصورة البسيطة تضحية بشيء من الصدق . اضاف الى هذا أن النقطة التي اختار الطبيب صالح أن يبدأ روايته منها هي البداية ، بل ما قبل البداية ، في قصة الراوي ، على حين أنها النهاية ، أو قبيل النهاية ، في قصة مصطفى سعيد .****

أما الطريقة الثانية في البناء فتعتمد على تضيق الرقعة الزمنية، وبذلك «تضع القارئ» منذ البداية، في قلب المشكلة أو الجو، وبدلاً من المقدمات السردية تغمره بالتفصيلات الحاضرة، ولا تجد صعوبة في تقديم الأحداث الماضية من خلال تيار الوعي أو من خلال حيلة أقدم كاستخدام الحوار، أو اليوميات. وهكذا تتركز أحداث «صراخ في ليل طويل» في نحو اثنتي عشرة ساعة، وأحداث «الأيام الستة» في ستة أيام، كما يدل العنوان، وأحداث «عائد إلى حيفا» في بضع ساعات، وأحداث «رجال في الشمس» في أيام قلائل، وأحداث «السفينة» كذلك، وأحداث «نائر محترف» (وهي أطول هذه الروايات، إذ يبلغ عدد صفحاتها قرابة الأربعمئة من القطع الكبير) مقدار ما تقيم فرقة راقصة عابرة في مدينة مثل بيروت.

وتبقى لدينا «الشحاذ» و«للزمن بقية» و«الالهة المسوخة» وهي لا تخرج على الطريقة التقليدية في البناء. فالأحداث تتسلسل تسلسلاً زمنياً، بادئة من بداية القصة. ولعل موضوع كل من الروايات الثلاث هو الذي حتم انتهاز هذا الطريق، فجميعها تتناول تطوراً نفسياً بطيئاً وغير متوقع، ومن ثم فإننا نحتاج إلى أن نشهد بدايته ونهايته، لنقتنع به.

ولكن الروايات التي تناولناها تحاول - جميعها بغير استثناء - أن تحدث شيئاً في الأسلوب مختلفاً عما في الروايات التقليدية. فجميعها تستخدم شيئاً وسطاً بين تيار الوعي والمنولوج الداخلي. وهما مختلفان بعض الاختلاف. فتيار الوعي يعطيك الإحساس بأنه شريط أمين لما يجري في الذهن، أما المنولوج الداخلي ففيه من الاستقامة والترابط المنطقي قدر ما في الحوار العادي. وكتابنا ما زالوا يتهيبون استخدام تيار الوعي بطريقة خالصة كما نجد في «يوليسيس» جيمس جويس، وهم أميل إلى طريقة فرجينيا وولف أو فوكنر، ولكنهم في كثير من الأحيان يكتفون بتغيير الضمير، والغالب أن يتحول الروائي من القص بضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وأن كنا نجد أيضاً في «نائر محترف» فقرات بضمير الغائب في ثلثي الرواية التي كتبت بضمير المتكلم.

والسمة الغالبة على أسلوب «الالهة المسوخة» هي الموسيقية التي تجعلها أشبه بالشعر المنشور. وثمة عناية بأيقاع الجملة والفقرة في جميع الروايات التي درسناها، وللجملة الحوارية إيقاع خاص. ولا شك أن ظهور هذه الصفات بيسر ورشاقة إنما كان ثمرة لجهد طويل في تاريخ الرواية العربية.



خاتمة .

إن دراسة الروايات العربية التي ظهرت في السنين الأخيرة تدل على وعي تجاوز المشكلات الجزئية والمحلية التي غلبت على إنتاج أوائل الخمسينيات، إلى الشعور الحاد بقضايا مصيرية تطرح في ضمير الإنسان العربي، أياً كان موطنه، قضايا وثيقة الاتصال بنظرة العرب إلى العالم الحديث، ونظرة العالم الحديث إليهم. وثمة جراحة على استخدام طرق حديثة في التعبير، توازي الجراحة على تناول تلك المشكلات. وإذا كنا قد لاحظنا بعض المفاجأة هنا أو هناك، فإن هذا لا ينفي أن بعض النماذج تترسب بعمق في وجدان القارئ العربي، وتستطيع أن تخاطب الإنسان في كل مكان.

محمود علي مكي •

الفن القصصي المعاصر في اسبانيا

تمهيد :

الرواية الاسبانية المعاصرة ومكانتها في الأدب الروائي العالمي :

لعل من الغريب ألا يظفر أحد من الروائيين الاسبان بجائزة نوبل للأدب منذ مطلع القرن العشرين ، مع أن القائمين على أمر هذه الجائزة لم يجدوا بأساً في أن يمنحوها لكتاب أو ادباء أو شعراء متوسطي الجودة ، لا من بلاد أخرى فحسب ، بل من بين الاسبان أنفسهم . فقد نال هذه الجائزة المرموقة من كتاب اسبانيا خلال الربع الأول من القرن العشرين اثنان كلاهما من كتاب المسرح : أولهما خوسيه اتشيجاراي José Echegaray (١٨٣٢ - ١٩١٦) الذي منحه الجائزة في ١٩٠٣ ، مع أنه - بغض النظر عن شعبيته الكبيرة - لم يكن الا كاتباً محدود المقدرة تملأ مسرحه قمقعة السيوف ورنين الرصاص في غمار سيل من الفجائع المهولة

✽ الدكتور محمود علي مكي استاذ الأدب العربي بجامعة الكويت . له مؤلفات وترجمات وابحاث كثيرة في ميدان الأدب الأندلسي وأدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ومن مؤلفاته تيارات الثقافة المشرقية واثرها في تكوين الثقافة الأندلسية (بالاسبانية) ديوان ابن دراج القسطلی (تحقيق) .

والخطب الرنانة الصارخة . وعلى الرغم من اناثيجاراي كان أول اسباني يظفر بهذا الشرف الكبير فان منحه جائزة نوبل اثار ثائرة المثقفين في اسبانيا نفسها ، حتى ان بعضهم نظموا مظاهرات واصدروا بيانات يحتجون فيها على ذلك . اما تاني الحاصلين على الجائزة العالمية الكبرى فقد كان الكاتب المسرحي ايضاً **خاينتوبينابنتي** Jacinto - Benavente (١٨٦٦ - ١٩٥٤) ، نالها في سنة ١٩٢٢ ، وكان كاتباً خصب الانتاج لادبه المسرحي قيمة ايجابية كبيرة بغير شك ، ولم ير أحد في منحه جائزة نوبل محاباة ولا اشتطاطاً . ولم تعد هذه الجائزة مرة اخرى الى اسبانيا الا في سنة ١٩٥٦ حينما كانت من نصيب الشاعر الغنائي **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ - ١٩٥٨) .

ولكن ... يبقى السؤال الذي طرحناه من قبل قائماً : ألم تر الاوساط الادبية العالمية في أحد كتاب الرواية الاسبان من هو جدير بأن يمنح جائزة نوبل على طول السنوات السبعين المنصرمة من هذا القرن ؟ لقد كان الكثيرون يتوقعون خلال النصف الاول من القرن العشرين أن تكون الجائزة من حظ الكاتب الروائي **بيرت جالدوس** Perez Galdos (١٨٤٣ - ١٩١٢) أو **بيوباروخا** Pio Baroja (١٨٧٢ - ١٩٥٦) . وظلت الاوساط الادبية الاسبانية ترشحهما لها سنة بعد سنة ، ولكن الأعوام مرت ولم يتلها منهما أحد . فهل معنى ذلك أن كتاب الرواية المعاصرين في اسبانيا كانوا دون مستوى الجائزة ؟

الواقع أنه لا يغيب عن فكرنا أن قيمة جائزة نوبل نسبية الى حد بعيد ، وإن الحصول عليها لا يخضع دائماً لاعتبارات ادبية محضة ، والا فانه لم يكن هناك ما يبرر حرمان العالم العربي من هذه الجائزة حتى اليوم ، فقد كان من بين أعلامنا في الأدب والفكر (ولاأشر هنا على سبيل المثال الى **طه حسين** و**العقاد** و**نجيب محفوظ**) من لا يقلون في المكانة عن كثير ممن منحوها تلك الجائزة . غير أن لجائزة نوبل مع ذلك دلالة لايسعنا انكارها ، وهي تهيؤ الرأي العام الأدبي العالمي للاعتراف بقيم المثليين البارزين لهذا الأدب أو ذاك . فإذاضنَّ بهذا الاعتراف سنة بعد سنة على الأدب الروائي الاسباني المعاصر فان معنى ذلك أن كتاب الرواية الاسباني لا ينالون من التقدير ما قد يكونون جديرين به . فما علة ذلك ؟ أهو شعور عدائي نحو اسبانيا ؟ لعل الأصوب في تفسير هذه الظاهرة هو أن معرفة العالم الخارجى بالأدب الاسباني المعاصر ليست بالمستوى المطلوب . وانما نعنى بالعالم الخارجى جماهير القراء العريضة لالقلة من المتخصصين ، والا فان كاتباً مثل جالدوس مثلاً قد ظفر باهتمام كبير من جانب كثير من الباحثين الأجانب المهتمين بالثقافة الاسبانية ، ولكنه لا يزال مجهولاً من قبل سواد القراء خارج العالم الناطق بالاسبانية . . ومثل هذا ينسحب على كثير من كبار الكتاب الاسبان الآخرين الذين قصرت بهم وسائل التعريف بانتاجهم .

وقد اثارت هذه القضية اهتمام أحد النقاد الاسبان المعاصرين ، وهو الاستاذ **أنتونيو ايجليسياس لاجونا** ، فنشر مؤخراً بحثاً تحت عنوان « لماذا لا يترجم الأدب الاسباني ؟ » (١) .

(١) Antonio Iglesias Laguna: Por què no se traduce la Literatura española ?, Colección Atenés, Editora Nacional, Madrid, 1964.

وفى رأى هذا الكاتب أن اسباب قلة الاهتمام فى الخارج بترجمة الادب الاسباني المعاصر - ولا سيما الادب القصصى خلال نصف القرن الاخير - يمكن أن تجمل فيما يلى :

١ - تتبع الأوساط الأدبية الخارجية للإنتاج الأسباني لا يصل دائماً إلا متأخراً عدة سنوات عن تاريخ نشره ، وذلك لظروف سياسية ولغوية يطول تفصيلها .

٢ - ليست فى اسبانيا اجهزة متخصصة تقوم بالدعاية والاعلان فى الخارج عما تصدره دور النشر الاسبانية أولاً بأول .

٣ - انانية بعض الكتاب وتعبدتهم بأشخاصهم ، اذ لا يكاد اديب اسباني ينال قدراً من الاهتمام فى العالم الخارجى حتى يسرع بأن يؤكد أنه اديب اسبانيا الأوحى وان بلاده لم تخرج مثيلاً له .

٤ - العزلة التى عاشت فيها اسبانيا منذانتهاء الحرب الأهلية فى سنة ١٩٣٩ ، واذا كان الحصار السياسى قد انقك عن اسبانيا منذ سنة ١٩٥٣ فان عزلتها الثقافية عن العالم الخارجى قد استمرت بعد ذلك .

٥ - الدعاية التى قام بها المهاجرون أو المنفيون السياسيون عن اسبانيا بعد ١٩٣٩ ، اذ ظل هؤلاء يصورون للناس فى الخارج أن زبدة المفكرين والادباء قد غادرت اسبانيا وتركتهما خواء . وما زال هذا الكلام يتردد حتى رسخ الاعتقاد به فى الخارج .

٦ - أن هذه الصورة التى رسمها المفكرون المهاجرون لاسبانيا بعد الحرب الأهلية لا تخلو من حقيقة وان لم تكن الحقيقة كلها . فالواقع أن خير الكتاب القصصيين الذين ظهوروا فى اسبانيا خلال الثلاثينيات قد هاجروا فعلاً الى الخارج ، وخلفوا وراءهم فراغاً استمر سنوات حتى ظهر انتاج جيل جديد من كتاب الرواية كان مولد اعلامه ما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ وتلاه بعد ذلك جيل آخر هو الذى اكتمل على أيدي أبنائه تضح الفن الروائى المعاصر .

٧ - أن نصف القرن الأخير شهد نهضة عظيمة فى فن الكتابة القصصية فى بلاد امريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، فالرواية أصبحت الآن أعظم الميادين التى يرتادها الأدب الأمريكى الاسباني . وا قبل الجمهور فى الخارج على إنتاج هؤلاء الكتاب الذين تتوزعهم بلاد امريكا الاسبانية العشرون على نحو حجب كتاب اسبانيا وجنى الى حد ما وبشكل لا يخلو من ظلم على انتاجهم الروائى .

٨ - على الرغم من كثرة ما يكتب فى اسبانيا فى الوقت الحاضر من أدب روائى فان هذا الانتاج يتفاوت فى الجودة . صحيح أن الجيد من هذه الروايات كثير ، ولكن الى جانب الروايات الجيدة انتاجاً كثيراً متوسط المستوى . ولعل السبب فى ذلك هو الانفلاق الذى تعرضت له اسبانيا خلال سنوات طويلة ، فأصبحنا نرى كتاباً لا يزالون يقلدون انماطاً أدبية مستوردة من الخارج ، وهى انماط بعدد بعضها العهد ، فذهبت جدها وطلوتها وانصرفت اذواق الناس عنها فى السنوات الأخيرة من أمثال الواقعية الجديدة على الطريقة الإيطالية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من اتجاهات قد تجاوزتها الأذواق الأدبية فى البلاد الأوروبية الأخرى .



نظرة الى الوراء :

الفن الروائي الاسباني ، ماضيه ونشأته :

لا مفر لنا ونحن نتحدث عن الرواية الاسبانية المعاصرة من الرجوع الى الوراء لكي نلقى نظر سريعة على نشأة الفن الروائي الاسباني وتطوره . وانما نرى ضرورة ذلك لثلاثة أسباب رئيسية

اولها ، هو ثقل نفوذ الماضى على الادب الاسباني الحديث بل والمعاصر أيضاً ، فهو مر هذه الناحية قريب الشبه بأدبنا العربى الذى لا يزال قديماً يشدنا اليه شداً .

والثانى ، هو أن الادب الاسباني بالنسبة للقارئ العربى هو أقل الآداب العالمية الكبرى نصيباً من العناية ، والمترجم منه الى العربية لا يكاد يذكر الى جانب المترجم من اللغات الاخرى

والثالث - وهنا وجه غريب من المفارقة مع السبب السابق - هو الصلة الوثيقة بين الرواي الاسبانية وأدبنا العربى بحكم ذلك الماضى الطويل الذى جمع بين اسبانيا والعالم العربى . فنحن نعلم أن شبه جزيرة ايبيريا (اسبانيا والبرتغال) ظلت خلال معظم ما يسمى بالعصور الوسطى جزء من العالم العربى ، تتكلم بلفته ، وتدين بدينه ، وتحس بأحاسيسه ، وتنتظم فى عالمه الثقافى والروحى . ونعلم كذلك أن اسبانيا المسيحية ورثية الأندلس الاسلامية وقد أخذت تحتل فى العالم مكاناً بارزاً مرموقاً منذ القرن السادس عشر ، من حيث انتهى سلطان المسلمين فى الأندلس ، ولكن كثيراً من مقومات الكيان الاسباني انما كان يدين بالفضل لتلك المعاشة الطويلة من عالم العرب والاسلام . واذا كان هذا ينطبق على كل المقومات الحضارية العامة فان ميدان اللغة والثقافة لم يكن استثناء من ذلك الحكم . فاللغة الاسبانية ولدت فى منطقة قشتالة المتاخمة للأندلس المسلمة ، وفى دفء احتكاكها بالعربية نمت وتطورت ، وأثرتها عربية الأندلس بألاف من المفردات والتراكيب والصيغ مما جعلها لغة مرنة قادرة على التعبير الأدبى قبل غيرها من لغات اوروبا . وأما الادب الاسباني فان لبواكيره الاولى سواء كانت نعتراً غنائياً أو ملحياً أو أدب قصصياً أو مسرحياً متشعبة بالطابع العربى مدينة بكثير من عناصرها للأدب الأندلسى المكتوب بلف العرب (٢) .

فاذا أتينا الى الأدب القصصى الاسباني بوجه خاص فاننا نلاحظ أنه كانت فى دراسـ النقد الاسبان لبواكيره نظريتان متميزتان :

الاولى نظرية **مئندث بيلايو** فى كتابه الجامع « اصول الرواية » (٣) فى أن « الرواية ، بل كل صور الفن القصصى التى تعالج اليوم ، انما هى مشتقة من الأدب الملحمى القديم . . . من ذلك الشعر الموضوعى الذى ما زال يتطور ويتلاءم شيئاً فشيئاً مع الواقع الحديث » . ويفصل

(٢) عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الاسباني والآداب الأوروبية عامة انظر كتاب **أنخل جونثالت بانثيا : تاريخ الفكر الأندلسي** ، ترجمة الدكتور **حسين مؤنس** ، القاهرة ١٩٥٥ ، وكذلك الفصل الأول (الخاص بالأدب) من كتاب « أثر العرب والاسلام فى النهضة الأوروبية » دراسة أعدت بإشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٩ - ١٣٤ (بقلم الدكتور **سهر القلماوى** والدكتور **محمود علي مكي**) .

(٣) Ramon Menéndez Pelayo. Orígenes de la novela, Emecé, Buenos Aires, 1945, vol. 1, pp. 11—13.

منذئذ بيلابو نظريته فيقول ان الفن القصصى لا يزال وفياتاً لأصله الملحمى القديم ، يتجلى ذلك فى تمسكه بالروح الفئائية عند الوصف وبطابع المأساة عند العرض . ومن هنا كان أوضح ما يمثل الفن القصصى ويصور ارتباطه بالفن الملحمى القديم هما روايتى «الحرب والسلام» **لتولستوى** و « الاخوة كارامازوف » **لديستوفسكى** . ومن الواضح ان هذه النظرية تسعى الى ربط الفن القصصى باللمحة الاغريقية والى تلمس اصول اوروبىة خالصة له .

أما النظرية الثانية فهى التى نادى بها الباحث الاسبانى **اميريكو كاسترو** ، وهى تذهب الى انه ليس هناك ما يدعو الى تلمس اصول الفن القصصى الاوروبى فى تلك العروق الملحمية الموفلة فى القدم التى كان قد تراكم عليها تراب النسيان فى العصور الوسطى ، وانما هو يرجع الى تلك « الأحاديث » القصصية التى كان يتناقلها العرب والتى عرفت اوروبا عن طريق اسبانيا المسيحية حلقة الصلة بين الأندلس العربية واوروبا . القصص بمفهومه الحديث انما يدين بفضل وجوده لـ « الحديث » العربى الذى كان يعنى حكاية كل ما هو طريف . . . ما هو « حديث » . وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامن والثانى عشر يقبلون فى تشوق وشفق على تلك الأحاديث التى يقصها العرب فى مجالسهم واسمارهم ، من اقصيص نصف تاريخية ونصف اسطورية انتقل كثير منها الى التراث الشعبى الأندلسى ومنهاتسربت الى الشعب المسيحى الاسبانى ثم الى ما جاوره من شعوب اوروبا . ولهذا فانه لم يكن من قبيل الصدفة ان نجد لفظ « حديث » العربى بدلالته المزدوجة : ما يقص ويحكى ، وما هو جديد قد انتقل الى مختلف اللغات الاوروبية : *Novela* بالاسبانية ، *Nova* بالبروفنسالية (الفرنسية القديمة) ، *Novela* بالاطالية ، *Novel* بالانجليزية . ومعنى هذا ان الرواية بالمفهوم الاوروبى الحديث لم تولد من الللمحة القديمة وانما من القصص المحكى بطريق الرواية الشفوية . . . ومن تلك الاسمار التى تتطلع فيها اسماع الحاضرين الى التقاط شىء جديد (٤) . ولو اننا قارنا بين الرواية والادب المسرحى لوجدناها اقرب الى طبيعة الملهة منها الى المأساة كما لاحظ ذلك ايضاً المفكر الاسبانى **اورتيجا جاسيت** (٥) .

وتأمل مولد القصة الاسبانية يؤكد لناصلتها الوثيقة بالقصص العربى الذى اشتقت منه . ولندكر كذلك ان التراث القصصى القديم الاغريقى واللاتينى كان قد نسى اكثره خلال العصور الوسطى ، بل ان اكثر ما عرف منه انما كان عن طريق ترجماته العربية التى عبرت الى القارة الاوروبية خلال الأندلس ايضاً .

وقد سبق ظهور الفن القصصى فى اسبانيا ورافقه منذ أوائل القرن الثانى عشر الميلادى عملية ضخمة من ترجمة مجموعات قصصية عربية الى الاسبانية واللاتينية . اما أول ما يمكن ان يعتبر انتاجاً قصصياً أصيلاً مكتوباً بالاسبانية - وهو فى الوقت نفسه أول انتاج قصصى اوربى على الإطلاق - فهو كتابان للأمير **خوان مانويل** Juan Manuel (عاش بين سنتى ١٢٨٢ -

(٤) انظر مقدمة كتاب اميريكو كاسترو : حقيقة اسبانيا التاريخية .

Américo Castro: La realidad historica de Espana, Mexico, 1962.

وانظر عرضاً لهذه النظرية فى كتاب لويس البرتو سانشيث : تطور ومضمون الرواية فى أمريكا الناطقة بالاسبانية

Luis Alberto Sanchez: Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, 1968.

(٥) فى كتابه : تأملات حول رواية دون كيخوته

José Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote.

(١٣٤٨) تكاد قصصهما تكون مأخوذة كلها من قصص كليلة ودمنة أو مما ترسب في أخيلة الاسبان المسيحيين من تراث الأندلس الاسلامي أو من مصادر أخرى عربية شرقية .

وأول ما ألف في القارة الأوروبية بعد هذين الكتابين من مجموعات قصصية هو كتاب « ديكاميون » (الليالي العشر) لبوكاتشو الإيطالي (١٣١٣ - ١٣٧٥) ، وهو يتفق مع المجموعة الأسبانية في تأثرهما العميق بالقصص العربية سواء في الشكل العام أو في تفاصيل كثير من الحكايات .

وإذا كان مولد الفن القصصي الأسباني (ومعه الأوربي) يدين بالكثير للقصص العربي ، فإن هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطور اللاحق للفن القصصي الأسباني حتى وصوله إلى النضج والاكتمال خلال ما يسمى بالعصر الذهبي للأدب الأسباني الموافق للقرن السابع عشر . وقد كان من أهم التيارات العربية التي أسهمت في انضاج الرواية الأسبانية والارتقاء بها تياران بارزان :

الأول قصص الفروسية العربية التي كانت شائعة في الأندلس بحكم الصراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الاسلام والمسيحية ، وهو صراع تميز بكثير من عناصر الفروسية الحقة ، واشتد شغف الناس في اسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس عشر ، وأدى هذا إلى ضيق ذرع المثقفين بها ، وتركز رد الفعل ضدها في رواية سيرفانتيس الخالدة « دون كيخوته » التي كان محورها الرئيسي التهمك اللاذع بكتب الفروسية وما فيها من خوارق ومبالغات .

والثاني هو المقامات العربية التي كانت في الأصل ابتكاراً شرقياً ظهر على أيدي ابن دريد والهمداني والحريزي . وانتقلت المقامات إلى الأندلس منذ ظهورها ونسج أدباء الأندلس على منوالها . ولسنا نشك في أنه كان لتلك المقامات الشرقية والأندلسية فضل كبير في ظهور فن قصصي جديد في اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعني به ما اصطلاح على تسميته بالرواية البيكارسكية Novela picaresca (أى قصص الشطارة والسطار) وبطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة إذ هو شاطر محتال يعيش في بيئة قاسية ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء . ويلتقى في هذا النوع من القصص - كما في المقامة أيضاً - اتجاه من السخرية بالمجتمع بنزعة وعظية خلقية مسرفة في التشاؤم .

ويتوج فن الرواية الأسبانية أخيراً بذلك العمل الفني الذي يعد إحدى القمم الأدبية العليا في تاريخ الأدب الإنساني كله ، وهو « دون كيخوتي دي لا مانشا » لسيرفانتيس (١٥٤٧ - ١٦١٠) وفيه يلتقي الاتجاهان السابقان ، فهو يعتبر إلى حد ما من كتب الفروسية وإن كان يتضمن أبلغ السخرية منها ، وفيه في الوقت نفسه عناصر كثيرة من أدب الرواية البيكارسكية وإن لم ينخرط في سلكها تماماً .

والحقيقة أن الأدب الروائي الأسباني خلال العصر الذهبي يحفل بكثير من المؤثرات العربية ، ولا غرو فإن هذا القرن الذي شهد طرد بقية الشعب المسلم (المورييسكيين) كان بالذات أخصب فترة تمثلت فيها اسبانيا كل ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال تسعة قرون .

غير أننا لا نكاد نقرب من نهاية هذا القرن حتى نرى أن تلك الفورة الكبيرة التي هيأت لاسبانيا مكان الصدارة في القارة الأوروبية في مختلف ميادين الحياة أخذت تتجه إلى الخمود . وكأنه

كان من العسير أن يستمر نبض الحياة فى البلاد على ذلك النحو من التوتر المستمر مدة طويلة . ولم يكن الأدب بدءاً فى ذلك ، اذ يلحقه التخلف العام الذى يصيب البلاد خلال القرن الثامن عشر . واذا كان هذا القرن يُعتبر عصر نهضة جديدة دافقة فى أوروبا ، نهضة عادت فيها بلاد القارة الى مصادر الثقافة الكلاسيكية فانه كان يمثل فى اسبانيا نهضة شاحبة خالية من الأصالة . لقد انتقل محور الثقافة الاوربية الى فرنسا واصبحت سنة العصر هى احياء الادب الكلاسيكية والاعراض عن انتاج اسبانيا الادبى الموروث عن العصر السابق وتقليد كل ما يجيء الى البلاد مما وراء جبال الپيرينيه . وفى مثل هذا الجو تراجع الادب الروائى والمسرحى فى اسبانيا وان كان قد رافق ذلك شىء من الازدهار فى النشاط النقدى وفى الجمع الانسيكلويدى .



الفن الروائى الاسبانى فى القرن التاسع عشر : الرومانسية :

ظل هذا الركود الادبى فى اسبانيا هو الطابع المميز للقرن الثامن عشر ، ولكن البلاد كانت مقبلة خلال القرن التاسع عشر على هزات عنيفة كان لابد لها أن تترك فى حياة اسبانيا آثاراً عميقة . فقد افتتح هذا القرن بغزو نابوليون لاسبانيا وحرب التحرير المريعة التى خاضها الشعب لكى يتخلص من وصمة تحول بلاده الى احدى « الولايات » التى كانت تتألف منها امبراطورية بونابرت الاوربية . واذا كانت اسبانيا قد استطاعت بعد عدة سنوات أن تسترد استقلالها فان حيوية الشعب كانت قد نضبت بعد أن انهكتها تلك الجهود . وما لبثت اسبانيا أن اجتاحتها الحروب الأهلية والحزبية ، اذ انقسم الشعب بين فريقين : المحافظين من اتباع الملكية المطلقة والاحرار الذين كانوا يودون لبلادهم أن تسير التطور الاوربى الديمقراطى . وفى نفس الوقت كانت تلك الدعوات التحريرية المنبثقة من الثورة الفرنسية تعمل عملها فى البلاد التى كانت تتألف منها امبراطورية اسبانيا فى أمريكا اللاتينية ، فنشبت الثورات هناك مطالبة بالاستقلال عن اسبانيا التى ثبت فشل حكوماتها وعجز ساستها . ولم ينقض الثلث الأول من القرن التاسع عشر حتى نجحت شعوب أمريكا اللاتينية فى التحرر والاستقلال بعد ثلاثة قرون من التبعية المطلقة .

أما فى الأدب والفن فقد كانت أوروبا تشهد تحولاً جديداً ثورياً من تلك الاتباعية التى سادت القرن الثامن عشر الى مذهب جديد هو الرومانسية أو الابتداعية . وقد كان المذهب الجديد يعنى ثورة الفرد على المجتمع ، وثورة التفكير الحر على القيم الثابتة المستقرة التى كان يمثلها رجال الكنيسة ، وثورة الشخصية المتحررة على الأدب الملتزم بالأوضاع والرسوم المتعارف عليها . ولهذا فقد كان رد فعل الادباء ازاء التقنيات والتعقيدات الكلاسيكية التى أرادت أن تخضع الأدب لقوالب صارمة جامدة هو الميل الى الفوضوية وتأكيد حرية الفنان فى أن يعبر عن نفسه كما يريد لا كما تريد له تلك القواعد والقوانين . واتسع نطاق المذهب الجديد فى أوروبا كلها . ولم يبق لاسبانيا بمعزل عن هذا التيار الجديد وان كان قد وصل اليها متأخراً بعض الشيء ، ثم انه لم ينبع أساساً من أرضها ، بل قدم عليها وافداً من الخارج ، ولا سيما من ألمانيا وإنجلترا . والطريف أن الرومانسيين الاوربيين هم الذين تنبهوا الى القيم الكامنة فى تراث اسبانيا الادبى خلال العصور الوسطى فى الوقت الذى كان الكلاسيكيون الاسبان مصرين فيه على الاعراض عن هذا التراث ، حتى انه يرد الى أولئك فضل توجيه نظر الاسبان الى ماضيهم ودعوتهم الى الاقبال عليه من جديد .

ومع ذلك فان الرومانسية لم تنتصر فى اسبانيا بسهولة ولا قدر لها انتشار سريع

ونلاحظ كذلك أنها لم تستطع أن تقدم في ميدان الفن القصصى ما قدمته في ميدان الشعر الخالص أو المسرح من قيم إيجابية . فليس لدينا من الإنتاج الروائى المنتمى للمذهب الرومانسى الا مجموعة من الروايات التاريخية الأسطورية التى ألفها **مانويل فرنانديث جونزالث** Manuel Fernandez Gonzalez (١٨٢١ - ١٨٨٨) واستمدتها من التاريخ الأسباني والأندلسي في العصور الوسطى .

وكل ما تفرع من المذهب الجديد مما له بعض القيمة في ميدان الكتابة النثرية هو توجيه عناية الأدباء الى تصوير العادات والتقاليد والأجواء ذات الطابع المحلى ، وذلك لأن الرومانسية في ثورتها على تكلف الكلاسيكيين واستيحائهم أدبهم من ذلك التراث الاغريقى واللاتينى الذى بعُد به العهد انما كانت تريد أن تؤكد ذاتية الأديب وشخصيته المستقلة المرتبطة بعصره وبيئته . فالرومانسية كانت تحمل في ثناياها بذور المذهب الواقعى الذى قدر له أن يمضى بمبدأ ربط الأديب بحياته وبيئته الى منتهاه . وهكذا رأينا كيف تؤدى الرومانسية في اسبانيا في اخريات أيامه الى ظهور جيل من الكتاب أنتجوا لنا أدباً غايته تصوير المشاهد البارزة من حياة مجتمعاتهم والالاحاح على ما تتميزز بها من عادات وتقاليد (Literatura costumbrista) على نحو أشبه بتقديم لوحات فولكلورية يظهر فيها تنافر الألوان المتنوعة الصارخة . وهذا النوع من الكتابات لا يدخل في باب الأدب القصصى بمعنى الكلمة ، وانما هو أشبه بلوحات حية لعدد كبير من النماذج البشرية المستمدة من صميم المجتمع ، فهى اذن تمثل مرحلة انتقالية من الرومانسية الى المذهب الجديد الذى كان موشكاً على الظهور : الواقعية (٦) .



طلائع الواقعية في الأدب القصصى الأسباني الحديث :

إذا كان التحول من الرومانسية الى الواقعية قد تمثل الى حدٍ ما في هذا الأدب المصور للعادات والتقاليد فان السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر شهدت اشتداد التيار الواقعى الجديد الذى نبع من صميم الاتجاه الرومانسى وان كان قد أصبح بمثابة رد فعل ضد هذا الاتجاه .

على أن هناك كتاباً آخرين - روائيين بمعنى الكلمة - قد بدأ فيهم هذا التحول الواضح من الرومانسية الى الواقعية . ومن أبرز هؤلاء **بيدرو أنتونيو دى الأركون** Pedro Antonio de Alarcon (١٨٣٣ - ١٨٩١) . وهو مؤلف بدأ حياته فوضوياً ثورياً متمرداً على الأوضاع الاجتماعية متشككاً في الكاثوليكية ساخطاً على رجال الكنيسة ، شأنه في ذلك كشأن معظم الأدباء الرومانسيين ، إلا أنه لم يلبث بعد ذلك أن تحول الى النقيض فإذا به يصبح من المحافظين الذين يسود تفكيرهم نوع من التدين الرجعى المتعصب . ويظهر هذا التحول في روايته الكبرى « الفضيحة El escandalo » (سنة ١٨٧٥) التى تكاد تمثل في بطلها أزمة المؤلف النفسية والدينية ، فهى قصة عابث مستهتر يستخف بكل القيم الدينية والاجتماعية ويخوض مغامرات نسائية

(٦) عن الرومانسية في الأدب الأسباني عامة انظر كتاب جيرمودايث بلاخا : مدخل الى دراسة الرومانسية في اسبانيا Guillermo Diaz-Plaja: Introduccion al estudio del romanticismo espanol, Madrid, 1936.

وكذلك كتاب اليسون بيرز : تاريخ الحركة الرومانسية في اسبانيا

Allison Peers: A history of the Romantic Movement in Spain, Cambridge, 1942, 2 vols.

لا يبالى فيها بمن أقوى من فتيات ، ولكنه بعد ذلك يتعرض لازمة ضمير تعذبه وتقض مضجعه حتى ينتهى أخيراً الى استعادة السكينة والايمان بفضل قسيس هو الذى يرده الى طريق التدين الصوفى . والرواية تكاد تكون مزيجاً له دلالاته من المذهبين القديم والجديد ، فهى رومانسية الطابع فى الأحداث والوقائع ، الا انها واقعية فى تصوير الأشخاص والتحليل لنفسياتهم (٧) .

ويشبه المؤلف السابق فى كونه نموذجاً لتلك المرحلة الانتقالية الكاتب القرطبى **خوان فاليرا** Juan Valera (١٨٢٤ - ١٩٠٥) ، فقد بدأ حياته الأدبية شاعراً رومانسياً (٨) ، بل انه كان ممن عارضوا اتخاذ الحياة الواقعية مادة للفن القصصى كما يبدو من مجموعة مقالات له هاجم فيها نظريات الروائى الفرنسى **اميل زولا** زعيم المذهب الطبيعى (الذى سار بالواقعية الى منتهى درجاتها) (٩) . غير أنه فى انتاجه القصصى لم يسلم من نفوذ الواقعية التى كان يضيق بها ذرعاً فى أول حياته . وتترى ذلك فى روايته « **بيبيتاخيمينث** Pepita Jimenez » (١٨٧٥) التى تصور لنا أزمة نفسية شبيهة بتلك التى اقتحمت حياة البطل فى رواية **الاركون** ، غير ان الحل هنا كان على عكس ما رأيناه فى رواية « **الفضيحة** » : اذ البطل هنا رجل متدين يميل الى التصوف ويعد نفسه للانخراط فى السلك الكنسى ، ولكنه لا يستطيع مقاومة الاغراء ، فلا يلبث ان يستسلم للحب الدنيوى البشرى . ويلاحظ على هذه القصة وغيرها مما كتبه **فاليرا** غلبة الطابع الواقعى على نحو أوضح مما رأيناه عند **الاركون** ، ولكن فى واقعيته مع ذلك اتجاهاً الى التسامى بالحقيقة وتجميلها واسبغ شىء من المثالية عليها لا تصوير الأشياء كما هى عليه فى الواقع . فهو من هذه الناحية يمثل أيضاً ضرباً من الانتقال التدريجى الى الواقعية .

ونحن نرى فى هذا التطور الذى وافق الربع الأخير من القرن التاسع عشر كيف زاد اهتمام الكتاب الاسبان بالفن القصصى بعد ان ظلت اسبانيا متخلفة فى هذا الميدان قرابة قرنين من الزمان ، أي منذ أواخر القرن السابع عشر . وهكذا تعود اسبانيا شيئاً فشيئاً الى ازدهار قصصى يدفع بها من جديد الى احتلال مكان بارز فى ميدان الكتابة القصصية منذ مطلع القرن العشرين .

والحق أن هذا الاتجاه الواقعى انما كان ثمرة فى اوروبا كلها لذلك التطور الهائل الذى شهدته خلال القرن الماضى ، عصر الثورة الصناعية والنهضة الكبيرة التى قدرت للعلوم ، فبهرت الأنظار وخلبت العقول ، وتركت أثرها العميق على الفن وتطورت بالأذواق تطوراً محسوساً . واذا كانت الرومانسية قد قامت على تمجيد الفرد وتأكيد شخصيته المتميزة وتمرده على ما يحكم مجتمعه من أعراف وتقاليد فان التقدم العلمى وما ترتب على الثورة الصناعية من ظهور طبقة وسطى قد أدبا الى ظهور مذهب فكرى جديد يصطنع العلم ويحاول اخضاع كل

(٧) عن **الاركون** انظر كتاب **آنخل باليوينا برات** : تاريخ الادب الاسبانى

Angel Valbuena Prat: Historia de la Literatura espanola, Madrid, 1960, 111, pp. 292-302.

(٨) من أبرز ما يذكر ل**فاليرا** من كتب خلال هذه الفترة ترجمته البديعة لكتاب المستشرق الألمانى **فون شاك** عن « الشعر والفن العربيين فى الأندلس وصقلية »

Juan Valera: Poesia y arte de los arabes en Espana y Sicilia, Sevilla, 1881.

(٩) جمع **فاليرا** هذه المقالات التى نشرها فى تواريخ سابقة فى كتاب بعنوان « مذكرات حول الفن الجديد للكتابة الروائية » Juan Valera; Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, Madrid, 1887.

شيء لقوانينه الضابطة أو التي كان الناس يظنونها كفيلة بضبط كل شيء حتى الأذواق والحساسيات وتمرات الإبداع الفني والأدبي . ونعني بهذا المذهب الفلسفة الوضعية التي حمل لواءه **أوجست كونت** . وانعكست هذه الفلسفة على ميدان النقد الأدبي ، وكان الاتجاه الرومانسي في تعبه بفردية الفنان وبمواهبه المتميزة التي تهبه القدرة على الإبداع قد انتهى في ميدان النقد إلى الكاتب الفرنسي المعروف **سانت بييف** (١٨٠٤ - ١٨٦٩) ، على أن غلبة الفلسفة الوضعية قد أدت إلى ظهور تيار نقدي جديد يحاول إخضاع الظواهر الفنية لقوانين علمية صارمة تحدده البيئة والجنس والزمان ، وتجسم هذا المذهب الجديد في أحد تلاميذ سانت بييف : **إيبوليت تير** Hippolyte Taine . (١٨٢٨ - ١٨٩٣) . والتقى التيار الجديد باتجاه أدبي كان أشبه به يكون بمحاولة لتطبيق نظريات تير على الفن الروائي ، أي أن تكون الكتابة القصصية تسجيلاً « علمياً » دقيقاً لذلك التأثير « الجبري » الذي ينبغي لعوامل البيئة والوراثة أن تبشره علم السلوك البشري . ومعنى هذا أن الكاتب يجب أن يلتزم أقصى قدر من الواقعية في اختيا شخصيات روايته أو قصته وفي تسيير الأحداث وأجراء الحوار بحيث تكون الرواية أو الاقصوصة صورة طبق الأصل من حياة الواقع الملموس . ومن هنا ولد هذا الاتجاه الأدبي المسرف في الواقعية والذي اصطلح على تسميته بـ « المذهب الطبيعي » . وكان أشهر أعلامه في فرنسا في ميدان الرواية **جوستاف فلوبر** Gustave Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠) و**إميل زولا** Émile Zola (١٨٤٠ - ١٩٠٢) وفي ميدان الاقصوصة **جى دي موباسان** Guy de Maupassant . (١٨٥٠ - ١٨٩٣) (١٠) .



الواقعية الطبيعية في اسبانيا :

بيريدا وجالدوس :

وقد خضعت اسبانيا لهذا التحول العام الذي شمل القارة الأوروبية كلها ، فضلاً عن أن الواقعية كانت هي أكثر المذاهب الثأماً مع المزاج الأسباني ، وهكذا نرى كيف يتجسد الاتجاه الجديد خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر في كاتبين جمعت بينهما - فضلاً عن هذا الاتفاق في المذهب الأدبي - صداقة وطيدة على الرغم من الاختلاف الواضح بينهما في الثقافة والميول السياسية والدينية .

١٠ أما الأول فهو **خوسيه ماري دي بيريدا** José Maria de Pereda (١٨٣٣ - ١٩٠٦) من إحدى قرى مدينة سانتاندير ، تلك المدينة الجميلة الواقعة في شمال اسبانيا على ساحل البحر الكنتبري ، وكان من أسرة غنية أرستقراطية ، فأتاح له مركزه الاجتماعي وغنا التوفر على الأدب ، وبدأ بالكتابة في الصحف وتأليف مسرحيات لم يقدر لها حظ كبير من النجاح ، ثم انتقل من ذلك إلى الفن القصصي ، فنشر مجموعة من المقالات الوصفية ذات الطابع القصصي مما يندرج تحت ذلك اللون الذي سمي بأدب المشاهد الاجتماعية ذات الصبغة المحلية . وكان همه في تلك المقالات هو الانتصار على بيئته الصغرى في سانتاندير وإقليمها . ومن هنا أخذ

(١٠) عن المذهب الطبيعي في الفن الروائي الأوروبي والفرنسي انظر كتاب تيرنل عن « فن الكتابة القصصية في فرنسا » وكتاب جورجى لوكاس « دراسات حول الواقعية الأوروبية » .

M. Tünnell: The Art of French Fiction, 1959.

Zyorgy Lukacs: Studies in European Realism, 1950.

يعالج موضوعاته بيئته فى روايات فتح بها باب الواقعية المسرفة فى التقصى وتتبع التفاصيل على نحو ما فعل الطبيعيون الفرنسيون . ولم ير بيريدا بأساً فى أن يجرى حوار رواياته باللهجة التى كان يتكلم بها أولئك الجيليون السانتانديريون . وكان هذا فى حد ذاته من مظاهر التجديد فى أيامه ، اذ كان كتاب الرواية على عهده قد جروا على أن يكون الحوار بلغة أنيقة متكلفة الفصاحة . ومن أبرز انتاج بيريدا القصصى مما سلك فيه هذا المسلك رواياته « طعم الأرض El sabor de la tierra » (١٨٨١) حيث نرى وصفاً رائعاً صادقاً لسانتاندير وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم وطبائعهم ، ثم « صعد الى قمة الجبل Penas arriba » (١٨٩٤) حيث نرى كيف تكون طبيعة الساحل والبحر الكنتبرى هى بطل الرواية الحقيقى ، أما الشخصيات والأحداث فليست الا عوامل ثانوية تعين على تصور مشاهد طبيعة المنطقة .

وكان بيريدا عاشقاً لبلده لا يريد به بديلاً ، فاستغرق وصفه وتصويره له كل طاقته القصصية ، ولكنه مع ذلك أجرى بعض رواياته فى مدريد مثل « الناس الطبيعيون Los Hombres de pro » (١٨٧٢) حيث يقص علينا تجاربه فى ميدان الصراع السياسى المحتدم آنذاك بين المحافظين والاحرار ، ويرسم لنا صورة كاريكاتورية ساخرة لوصولية السياسيين المنتمين الى حزب الاحرار وحيلهم الانتخابية من أجل الوصول الى مقاعد البرلمان ، وهو يجتهد فى أن يمثل لنا عاصمة اسبانيا - على عكس حديثه عن بلده سانتاندير - مباءة لكل ألوان الفساد السياسى والانحلال الخافى . ومثل ذلك نراه فى روايته الاخرى Don Gonzalo Gonzalez التي أفصح فيها عن عقيدته السياسية المتسمة بالرجعية والتزمت والانحياز الى جانب المحافظين متخذاً من « دون جونثالو » صاحب الآراء « المتحررة » مجمعاً لكل رذيلة ونقيضة .

والحقيقة أن بيريدا كان على الرغم من مقدرته القصصية وعلى النقيض من صاحبه جالدوس رجلاً محلى الطابع محدود الافق ضيق النظرة ، وقد جعل منه فى خدمة العقيدة المحافظة الرجعية المتزمتة كأشد ما يكون التزمت ، ولكنه كان مصوراً قديراً عرف كيف يقدم لنا بيئته الصغرى فى ألوان حية بدبعة ، حتى ان رواياته تعتبر وثائق تاريخية من الطراز الاول ، وهذا هو ما يجذب النظر الى رواياته ويبقى عليها بعض الجدة ، والا فان ما فى رواياته من أحداث لا تكاد تعنى قارئ اليوم ، فهى غير محكمة ولا مثيرة للاهتمام ، وانما الرائع حقاً فيها هو تصويره لمسرح الأحداث والنماذج التى تتحرك عليه (١١) .

أما الكاتب الواقعى الذى ملأ اسمه وانتاجه القصصى العالم الناطق بالاسبانية على امتداد ما يقرب من نصف قرن فهو بغير شك **بنيتو بيريث جالدوس Benito Pérez Galdos** (١٨٤٣ - ١٩٢٠) . وهو حقاً يعتبر فى الطبقة الاولى من الروائيين الاوربيين خلال القرن التاسع عشر ، وكان يمثل فى اسبانيا ما مثله فلوير وزولا فى فرنسا ، ودستويفسكى وتولستوى فى روسيا . وما زالت رواياته حتى اليوم بعد انقضاء نصف قرن على وفاته آثاراً أدبية لم تفقد بعد رونقها ولا طلاوتها ، وما زال لها من اقبال الجماهير حظ عظيم .

ولد جالدوس فى لاس بالماس (فى احدى جزر كنارياس أو الجزائر الخالدات كما كان العرب يسمونها) وتلقى تعليمه الاول فى مدرسة انجليزية ، ولكنه انتقل منذ صباه الى مدريد ولم

(١١) نشرت اعمال بيريدا الكاملة فى دار نشر اجيلار سنة ١٩٣٤ :

José Maria Pereda: Obras completas, Aguilar, 1934.

وانظر عنه بالبوينابرات ، تاريخ الادب الاسبانى ٣/٣١٨ - ٣١٨ .

نجد لبنيته الاولى اى اثر فى أدبه ، فهو يعتبر مدردياً خالصاً . أما أخذه العلم فى طفولته فى مدرسة انجليزيه فربما كان له اثر فى تلك النزعة المتحررة البعيدة عن التزمّت الكاثوليكي مما ستراه بعد ذلك شائعاً فى كل آثاره الأدبية .

وقد بدأ جالدوس انتاجه الأدبي برواية تحمل عنوان « النافورة الذهبية - La Fontana de oro » (١٨٧٠) ، وهى رواية كانت لا تزال تغلب عليها الألوان الشاحبة والميلودرامية العاطفية للرواية الرومانسية ، ولكنه لا يلبث بعد ذلك أن يشرع فى نشر سلسلة رواياته التاريخية التى تحمل عنوان « الأحداث القومية Los episodios nacionales » منذ سنة ١٨٧٣ . وقد أودع المؤلف فى هذه المجموعة التى تضم ستة وأربعين مجلداً تاريخياً قصصياً كاملاً لاسبانيا خلال القرن التاسع عشر من موقعة الطرف الأغر حتى أيامه . وتتجلى هنا مقدرة جالدوس القصصيه ... مقدرة فائقة على الارتجال وعلى تحريك جيوش من الشخصيات التى تمثل كل النماذج البشرية فى مدريد من حكامها وامرائها ورؤساء وزاراتها الى شحاذيها وقواديبها وبغاياها . وهو من هذه الناحية أشبه بلوبى دى فيجا علم المسرح الاسبانى خلال العصر الذهبى ، فهو قصصى « جماهيرى » بمعنى أنه يكتب للجمهور العريض ، يحاول أن يقدم اليه خلاصة لتاريخ بلده وعصره ، وهو قادر على اجتذاب القارئ اليه دائماً . وكان يعمل على ايداع ما يكتبه مبادئه الايديولوجية فى الاخاء والمساواة والحب والتسامح . وهو من هنا يختلف اختلافاً جذرياً عن صديقه بيريدا ، فبينما هذا الأخير محافظ رجعى يمثل الكاثوليكية المتزمتة المتعصبة اذا بجالدوس يصاح نموذجاً للعصرى المتفتح المتحرر الذى يضيق بسُلطان الكنيسة وان كان للروح الدينى فى أدبه مكان ، غير أن الدين عنده ينبغى أن يكون مثلاً سامياً للاخاء البشرى والحب .

وعلى بعد ما كان بين هذين الكاتبين فى العقيدة السياسية وفى النظرة الى الحياة فقد جمعهما كونهما مؤصلي المذهب الواقعى فى اسبانيا . وتبدو واقعية جالدوس فى اقباله على تصوير تاريخ اسبانيا القريب منه المعاصر له ، وهو تاريخ كان على عكس عصر اسبانيا الذهبى حافلاً بالمآسى والعثرات ومظاهر الفشل ، مما يحملنا على أن نعتبر جالدوس الى حد ما من الممهدين لما يعرف باسم جيل ١٨٩٨ ، فهو فى تصويره الروائى للتاريخ يلج على عيوب المجتمع الاسبانى واخطاء ساسته . كل ذلك فى اسلوب قصصى متمتع جعل من « الأحداث القومية » لجالدوس ملحمة اسبانيا الروائية فى القرن التاسع عشر ، فنحن نجو فيه نفاذ النظرة والقدرة على استخلاص الحقائق الكبرى والمعالم البارزة فى تاريخ هذه الحقبة ، والبراعة الفائقة فى تحريك الجماهير التى تؤدى دورها فيه والاحاطة بكل التفاصيل الدقيقة ، سواء لحياة الشخصيات الكبرى أو الطبقات الدنيا للشعب . كل هذا يجعل من جالدوس واحداً من أعظم من عالجوا الرواية التاريخية ، وهو يقاس من هذه الناحية بالروائى الاسكتلندى والتر سكوت ، وان كان أكثر منه اهتماماً بالتاريخ الحى المعاصر له القريب منه (١٢) .

ولكن جالدوس كان أكثر من مجرد روائى اتخذ التاريخ مادة لفنه القصصى ، اذ أن له انتاجاً

(١٢) تقع « الأحداث القومية » لجالدوس فى ٤٦ مجلداً ، وقد بدأ نشر السلسلة الاولى منها فى سنة ١٨٧٣ ونشر الخامسة والاخيرة فى ١٩١٢ ، وهى تتناول كل أحداث التاريخ خلال القرن التاسع عشر . انظر المقدمة التى كتبها الناقد والمؤرخ الأدبى فيديريكو ساينث دى روبلس Federico Sainz de Robles لمجموعة أعمال جالدوس الكاملة و « الأحداث القومية » تحتل منها المجلدات الثلاثة الاولى) .

B. Perez Galdos: Obras completas, Aguilar, Madrid, 1941.

ضخماً من الروايات الاخرى تناول فيها كثيراً من مشكلات مجتمعه المعاصر . وربما كان من أكبر تلك المشكلات اجتذاباً لاهتمامه تلك المتعلقة بالمشاعر الدينية . وكان جالدوس بنفاذ نظريته قد أدرك أن جانباً كبيراً من تخلف اسبانيا عن سائر البلاد الاوربية ومن عثراتها المتتابعة خلال القرن التاسع عشر انما يرجع الى العيوب الكامنة فى الكاثوليكية الاسبانية ، وأهمها التعصب والجمود ، ولهذا فقد ألح على معالجة هذه المسألة فى عديد من الروايات من أهمها « جلوريا Gloria » و « عائلة ليون روتش La familia Leon Roch » و « السيدة برفتكا Dona Perfecta » وفيها يعالج مشكلة اختلاف الأديان وما يمكن أن يجنيه ذلك على المجتمعات اذا نُظر اليه من زاوية التعصب الأعمى . والرواية الأخيرة « السيدة برفتكا » وترجمة الاسم « الكاملة » يطلقه جالدوس فى سخريه مريرة على هذه المرأة التى تمثل طرازاً لما نراه فى المجتمعات الجامدة المتخلفة ، طراز المتدين الذى يظن نفسه الانسان الكامل فيفرض نفسه بحكم تمسكه الظاهر بطقوس ديانته حكماً على المجتمع والناس مع أنه كتلة مصمتة من الشر والذائل . وفى خلال هذه الروايات يندد جالدوس بلا خطائية وعلى نحو غير مباشر برجل الدين الذى تكمن تحت مسوحه الرهبانية طاقة هائلة من الكراهية والخبث الدفين .

وهناك جانب ضخيم من روايات جالدوس لم يعتمد المؤلف فيه الى بسط رأى أو فكرة مثل الروايات السابقة ، وانما أراد بها أن يسجل حياة قطاعات من مجتمع عصره . وهذه الروايات اما تدور حول شخصية لها جاذبيتها القصصية أو حول أزمة عاطفية تحمل فى طياتها شحنة مأساوية جديرة بأن تعالج بشكل مسرحى ، اذ أن شخصيات هذه الروايات بما فى نفسياتها من عقد وما فى حياتها من أزمات كانت أصلح ما تكون للتعبير المسرحى الدرامى ، مما حمل جالدوس نفسه أو بعض الكتاب المسرحيين الآخرين على تقديمها فى صور مسرحيات بعد اجراء ما يتطلبه ذلك من التعديل على شكلها الروائى . ومن هذه الروايات « ماريانيل Mariana (١٨٧٨) » ، وهى فتاة قبيحة فقيرة تحب فتى أعمى وتستبغ فى خدمته ومعونته فى اخلاص ووفاء ، ويبادلها الأعمى الحب ، ويتصور فيها الى جانب الكمال الخلقى والروحى جمالاً منقطع النظير ، وتعيّنه هى فى براعة على تأكيد هذه الصورة التى رسمها فى خياله لها . ولكن الفتى الأعمى يسترد بصره بعد ذلك . ويكون التضاد الصارخ بين صورة الفتاة الحقيقية وصورتها المتخيلة مؤدياً الى وقوع ما لا بد منه : المرارة القاسية وخيبة الأمل وموت ماريانيل منتحرة .

ولجالدوس سلسلة من الروايات جعل مسرح أحداثها فى مدريد ، فصور لنا عاصمة اسبانيا فى أيامه صورة صادقة تنبض بالحياة ولا تقل فى حيوية التسجيل وروعة الألوان عن صورة باريس كما تنعكس فى روايات **بلزالك** . وتعتبر « فورتوناتا وخاينينا Fortunatay Jacinta » (١٨٨٦ - ١٨٨٧) قمة هذه السلسلة . وهذه الرواية التى لا تقل فى طولها وكثرة شخصياتها وتشابك العلاقات بينهم عن « الحرب والسلام » لتولستوى ، تدور حول حياة شباب ميسور متزوج وعشيقة له من وسط فقير ، ويعمل الشاب على تزويجها برجل نصف معتوه حتى يكون زواجها ستاراً لاستمرار علاقاته بها . وهذه الشخصيات الأربع هى محور الأحداث ، ولا سيما المراتين اللتين كان اسماهما عنوان الرواية ، ولو أن الإطار العام وهو مجتمع مدريد الذى يعيش فيه أبطالها بكل ما يضطرب فيه من شخصيات ثانوية لا يقل أهمية عن العالم النفسى للأبطال الغنى بالمواقف والأهواء المتضاربة .

وفى روايتى « نازارين Nazarin » (١٨٩٥) و « رحمة Misericordia » (١٨٩٧) يقدم لنا جالدوس صورة أخرى نابضة بالحياة لمجتمع الطبقات الدنيا فى مدريد والوسط البائس الذى تتحرك فيه نماذج بشرية للتعاسة البالغة من متسولين محترفين ومحتالين وبغايا .

وفي المجموعة التي تتألف من أربع روايات والتي جعل بطلها شخصية مراب بخيل هو « توركيمادا Torquemada » (١٨٨٥ - ١٨٨٩) تتجلى قدرة جالدوس على التحليل النفسي الدقيق لمثل هذا النمط الانساني مع التصوير الصادق لمجتمعه وبيئته بعيداً عن المبالغة أو محاولة الاضحاك السهل . ويقول الناقد آرثر أوين Arthur Owen في الكلام عن هذه الشخصية التي ابدعها خيال جالدوس : « ان هذا البخيل الذي صوره لنا جالدوس يستحق أن يوضع في طليعة البخلاء الكبار الذين تفتق عنهم الخيال الأدبي في التراث القصصي الانساني كله . نحن نرى في توركيمادا البخل والشره المسعور الى المال كما نراه في كثير من أضرابه ، ولكن جالدوس لم يتخذ منه دمية مضحكة كما اتخذ مولير من أرباجون ، ولم يجعل منه وحشاً كما فعل بلزاك بالأب جرانديه . ان توركيمادا مخلوق بشري يستحق أيضاً منا بعض العطف والحب ، ففيه ما هو أكثر من البخل والتعبد بالمال : هو انسان له آماله ومخاوفه وآلامه . . . بل انه من الانسانية بحيث يعرف الحب أيضاً طريقاً الى قلبه اليابس . لقد عرف جالدوس كيف يقدم لنا شخصية من لحم ودم » (١٣) .

ويطول بنا الحديث لو أردنا استعراض أعمال جالدوس أعظم قصاصي اسبانيا في مستهل القرن العشرين والأديب الذي عادت به اسبانيا لاحتلال مكان مرموق في الأدب الروائي العالمي . ولو أردنا ان نحكم عليه حكماً قريباً من الانصاف فعلياً أن نقدر انتاجه الهائل . فقد كان جالدوس من أولئك العباقرة ذوى الخيال الخصب والقدرة الفائقة على الارتجال ، وفيه كل ما في هذا الطراز من الادباء من وجوه امتياز وماخذ نقص . ولهذا فان أعماله شديدة التفاوت منها ما هو قمم أدبية بالغة العلو ، ومنها المتوسط الجودة ، ومنها ما هو دون ذلك . أدب جالدوس أشبه بالغابة الكثيفة المتشابكة الأشجار والأغصان : كثيراً ما يلتقى المرء فيها بالثمرات الشهية الناضجة أو الأزهار ذات الألوان الرائقة والعطر الزكي الطيب ، ولكن فيها الى جوار ذلك كثيراً من الأعشاب التي تعبر بها العين عبوراً سريعاً . ولعل أهم ما يؤخذ على جالدوس هو أسلوبه ، فهو في كثير من الأحيان مفسول ليس فيه توهج ولا تآلق ، بل يبدو عليه طابع السرعة وقلة الاهتمام بالصقل والتهذيب . غير أن ذلك لا ينقص من قيمة انتاجه ، فهو في النهاية مصور قدير وخالق مبدع لعدد هائل من الشخصيات الانسانية بعضها مبتذل عادي في الظاهر ، ولكنها ذات نفسيات مهيأة لان تنطوي على أنبل المشاعر الانسانية وأسمائها . ان هذا العالم الذي قدمه لنا خيال جالدوس على تفاوت أنماطه وتنوعها هو قمة ما وصل اليه الأدب الاسباني القصصي في عصره ، وأعظم ما استهل به هذا الأدب حياة قرنه العشرين (١٤) .



Arthur Owen: The "Torquemada" of Galdos, Hispania, 1924.

(١٣)

(١٤) (الكتابات عن جالدوس سواء بالاسبانية او بغيرها من اللغات الأوروبية أكثر من ان تعد ، ولهذا فسنكتفي بالإشارة الى أهمها :

J. Casalduers: Vida y obras de P. Galdos, Madrid, 1951.

Angel del Rio; Estudios galdosianos, Zaragoza, 1953.

Ricardo Gullon: Galdos, Madrid, 1960.

H.C. Berkowitz: P. Galdos, Spanish Liberal Crusader, Madison, 1948.

S.H. Eoff : The Novels of Pérez Galdos, St. Louis, 1954.

وانظر الفصل الذي كتبه عنه بالبوينا برات في تاريخ الأدب الاسباني ٣/١٩ - ٣٤٠ .

استمرار المذهب الطبيعى فى اسبانيا :**اميليا باردو باثان :**

كان جالدوس يمثل انتصار الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى فى أواخر القرن الماضى . وقد رأينا لذلك أثره عميقاً فى معاصريه ولاحقيه ، إذ فتنوا بالمذهب الجديد وعملوا على ترسم خطى أعلامه من الروائيين الفرنسيين بشكل خاص ، ومن بين هؤلاء الذين عاصروا جالدوس وان كانت شخصيته الطاغية وشعبيته الكبيرة قد آخرتهم الى الصف الثانى بعده ، تلك الكاتبة القديرة الكونتيسة « **اميليا دى باردو باثان** Emilia de Pardo Bazan » (١٨٥١ - ١٩٢١) .

ولدت هذه الأدبية فى مدينة « لاکورونيا » التى تقع فى أقصى شمال غربى اسبانيا فى اقليم جليقية ، وكانت من اسرة نبيلة غنية . وعرفت منذ صغرها بارادة قوية صلبة « مسترجلة » بعض الشيء وباقبال نهم على القراءة والاطلاع وحسب للمعرفة حملها على تعلم الانجليزية والفرنسية والالمانية وتعمق آدابها . واتجهت فى مستهل شبابها الى الأدب الرومانسى ولا سيما كتب **فيكتور هوغو** ، ولكن سرعان ما استأثرت باهتمامها وفضولها أدب المذهب الطبيعى الفرنسى فى الرواية ولا سيما اميل زولا . وقد عبرت عن آرائها فى الفن والأدب فى مجموعة مقالاتها التى نشرتها بعنوان « مسألة الساعة Cuestion palpitante » (١٨٨٣) ، وقد افتتح هذا الكتاب سلسلة من المناقشات والجدل الحاد فى اسبانيا حول الكتابة القصصية ومذهب الروائيين الطبيعيين فى معالجة المشكلات الاجتماعية . وقد دافعت اميليا دفاعاً حاراً عن هذا المذهب ، ولو أنها كانت امرأة شديدة التدين حريصة على احترام التقاليد الاسبانية ، ولم يكن ذلك يهيئها للأخذ بالمذهب الطبيعى على علته ، فأرادت أن توفق بينه وبين اتجاهها المحافظ التقليدى ، مستهدية فى ذلك بشخصية الأب **فيخو Feijoo** (١٦٧٦ - ١٧٦٤) الذى لم يمنعه مركزه الكنسى بين آباء الكنيسة الكاثوليكية من الأخذ بكل جديد من تيارات الفكر الاوروبى فى عصره . وهكذا كانت تلك السيدة الاسبانية الصميمة : مزاجاً - ليس الأول من نوعه - من التقليدية التى لا تتنازل عن قيمها ، ومن التحرر والانفتاح على العالم الخارجى فى آن واحد . ويكفى أن نذكر أنها كانت أول من نبه الأذهان فى اسبانيا الى قيمة الفن القصصى الروسى ومدى تأثيره بالثورة ، إذ أصدرت حول هذا الموضوع دراسة نقدية جيدة عنوانها « الثورة وفن الرواية فى روسيا . La revolucion y la novela en Rusia. »

وقد حاولت باردو باثان أن تطبق آراءها الأدبية والنقدية على انتاجها القصصى ، فنشرت مجموعة كبيرة من الروايات والقصص القصيرة وصلت فى بعضها الى غاية من الاتقان . ومن أهمها رواية « **بيوت اوبوا Las Pazos de Ulloa** » (١٨٨٦) التى تعتبر من خير نماذج الرواية الطبيعية الاسبانية على الطريقة الفرنسية . وفيها تصور تلك القرية الجليقية التى سجلت اسمها فى عنوان الرواية ، وترسم لنا لوحات أخاذة للريف الجليقى بأرضه الخضراء الرطبة وحياة الفلاحين البسطاء بخيرها وشرها ، ونراها أثناء ذلك تعرض علينا عدداً كبيراً من الشخصيات النمطية التى تملأ هذا الريف وما يختلج فى نفوسهم من غرائز بدائية وما يسيطر على تفكيرهم من خرافات وأوهام . كل ذلك فى اسلوب يتقصى كل الدقائق ويحاول أن ينقل لنا الطبيعة نقلاً يكاد يكون فوتوغرافياً . وهى فى خلال رواياتها تبدى اهتماماً كبيراً بتشخيص الأمراض الاجتماعية

في تلك البيئة الريفية ، اذ انها - وان كانت تنطوي على حب عميق لها - لا تغمض عينيها عما فيها من شرور (١٥) .



تراجع المذهب الطبيعي وانحساره :

بلاسكو ايبانيث ، بالاثيو بالديس ، ريكاردو ليون :

كان جالدوس هو قمة الفن الروائي في مطلع القرن العشرين ، وكان في اسبانيا ممثلاً لتأصل الواقعية الطبيعية على النحو الذي مثله زولا في فرنسا ، ولكنه لم يكن مقلداً تابعاً ، بل اننا نرى فيه نبضاً من الاسبانية الأصيلة ، واذا كان معاصروه ومن لحقه من الروائيين قد فتنوا به وترسموا خطاه فانهم كانوا مقصرين عن شأوه ، ولهذا فانه يمكن لنا أن نقول ان المذهب الطبيعي في اسبانيا لم يستطع أن يمضي قدماً الى الامام من بعده . فكان جل هم من تلوه الاهتمام ببيئاتهم المحلية المحدودة . صحيح انه كان من بينهم من خلقوا لنا من هذه البيئات ومن أنماطها الانسانية أعمالاً قصصية جيدة ، ولكن الفن الروائي على أيديهم كان يتحول من هذه الانسانية العالمية التي رايناها في أدب جالدوس الى الاقليمية الضيقة التي ولدت الواقعية في أحضانها ثم عادت اليها مرة أخرى .

وقد رأينا هذا الاتجاه في اميليا باردو بانان التي كادت رواياتها تقتصر على تصوير بيئتها المحلية (جليقية) ، وفي هذا نفسه نشهد تراجع المذهب الطبيعي وبدء انحساره وان كان علينا أن نعترف بشخصية باردو بانان القوية ومقدرتها الروائية الفائقة .

ومع ذلك فقد استمر الاتجاه الطبيعي على طول عدة أجيال من الروائيين ، بل يمكن القول ان هذا الاتجاه لم يختف حتى الآن نهائياً من الفن القصصي الاسباني وان كانت قد طرأت عليه تعديلات وظهرت الى جواره اتجاهات جديدة تسير تطور الأذواق والحساسيات .

ومن بين أبرز من واصلوا الاتجاه الطبيعي في الجيل التالي لجالدوس وباردو بانان الروائي الباسكي فيثنتي بلاسكو ايبانيث Vicente Blasco Ibanez (١٨٦٧ - ١٩٢٨) .

ولد بلاسكو ايبانيث في بلنسية ، وبها قضى معظم صباه وشبابه في رحاب حدائقها الفناء ومزارعها الخصبة المثقلة بالزهور والثمار وفي أفياء جوها الدافئ الرفيق ومروجها المشمس التي لا تزال تحمل سمات الحضارة العربية وتشهد بفضل عرب الأندلس في تحويل هذه المنطقة الى جنة من جنات الأرض . وبدأ ايبانيث بدراسة القانون ولكنه انتقل الى العمل في الصحافة ، وقد أدى نشاطه السياسي وميوله الجمهورية الى مفارقة وطنه في ١٨٩٠ ، ولم يكد

(١٥) نشرت مجموعة أعمال اميليا باردو بانان الكاملة في مجلدين ، دار نشر اجيلار سنة ١٩٤٧ . انظر مقدمة هذه المجموعة كذلك :

D.F. Brown : La vida y las novelas de E. Parde Bazan, New York, 1940.

D.F. Brown : The influence of E. Zola in the Novelistic and Critical Work of E. Pardo Bazan, illinois, 1933.

Emilio Gonzalez Lopez : E. Pardo Bazan, Novelista de Galicia, New York 1944.

Mariano Baquero Goyanes : La novela naturalista espanola : E. Pardo Bazan, Murcia, 1955.

يعود الى اسبانيا بعد ذلك بقليل حتى اضطره صدامه بالسلطات الحاكمة بسبب آرائه السياسية الى الخروج من بلاده مرة اخرى فى سنة ١٩٠٩ ، فذهب الى امريكا اللاتينية كما قام بزيارات لبعض البلاد الاوربية وبلاد الشرق الاوسط ومنها مصر وتركيا . ورجع الى وطنه اسبانيا بعد ذلك فاستقر فيه ، وكان النجاح الكبير الذى قدر لرواياته قد مكّنه من أن يخلد الى حياة من الدعة والرفاهية حتى وفاته .

وفى بلاسكو ايبانيث يتمثل لنا الروائى المقتدر ، ولكن اقتداره لا يكاد يتجاوز بيئته الصغرى التى يعرفها والجو الذى يتنفسه (وهو فى هذه الحالة بيئة بلنسية وريفها وما يجاورها من المدن المظلة على شاطئ البحر المتوسط) ، فاذا خرج عن جوه - وكثيراً ما كان يفعل - بدت تغرات الضعف فيه وغلبت عليه السطحية والتسرّع . ولهذا فقد كان خير رواياته هو ما عمد فيه الى تصوير بلده بلنسية وريفها وحدائقها ووصف حياة مزارعيها وبحارتيها وصياديها . ومن أمثلة هذه الروايات « الكوخ La barraca » (١٨٩٨) ، و « بين أشجار البرتقال Entre naranjos » (١٩٠٠) و « وقصب وطين Canas y barro » (١٩٠٢) ، حيث نرى ذلك التصوير الحى الدقيق لريف بلنسية وحياة أهلها . واولى هذه الروايات « الكوخ » تعتبر حقاً من أروع الأعمال القصصية ، وفيها نرى كيف يتلاحم الوصف الشعرى لمروج بلنسية وحدائقها وبحيرتها (التى لا تزال تحمل اسمها العربى : La Albufera) بأحداث الرواية التى لا تزال فى تصاعد مستمر حتى تنتهى بالمأساة التى لا نرى منها مفراً .

ولايبانيث روايات حاول فيها أن يخرج عن نطاق بيئته وكان له فيها بعض التوفيق مثل رواية « الكاتدرائية La catedral » (١٩٠٣) التى جعل أحداثها تدور فى طليطلة وعلى مشهد من كنيسستها العظمى ذات الطراز القوطى ، و « القبو La bodega » (١٩٠٥) التى تقع أحداثها فى شريش وبين معاصر خمورها المشهورة و « دماء ورمال Sangre y arena » (١٩٠٨) التى تصور حياة أحد مصارعى الثيران . ولكن هذه الروايات التى لم يكن بلاسكو ايبانيث قادراً على تمثيل أجوائها وتعرف دخالها كشفت عن سطحيته ومعالجته لقصصه فى سرعة وبُعْدٍ عن الدراسة العميقة الفاحصة . وفى هذا المظهر نرى كيف يتعمد ايبانيث عن منهج الطبيعيين فى دراسة كل ما يكتبون عنه وتعمقه على نحو « علمى » دقيق . هكذا كان يفعل جالدوس فى تصويره لأجواء مدريد وطبقاتها الدنيا ، اذ كان كثيراً ما يعايش هذه الطبقات حتى يسجل حياتها عن معرفة كاملة ، وهكذا كانت تفعل باردو باثان أيضاً ، فهى تعترف بأنها دأبت يومياً على زيارة مصنع للسجاير بقرب « لاكورونيا » خلال مدة طويلة حتى تسجل كل دقائق حياة العمال والعاملات فيه حينما شرعت فى كتابة رواية تصور هذا الجو . أما بلاسكو ايبانيث فلم يكن لديه مثل هذا الصبر على معاناة تلك التجارب . فخافته ثقته فى صدق حدسه ، وأتى كثير من تصويره سطحيّاً يكشف عن الجهل بحقيقة ما يكتب عنه . نرى ذلك فى رواية « الكاتدرائية » حيث يورد صفحات تدل على أنه يجهل أبسط ما يجب أن يعرفه المثقف العادى عن طقوس الصلوات الكاثوليكية ، واشد نكراً من ذلك ما نراه فى رواية « دماء ورمال » التى لقيت نجاحاً عالمياً منقطع النظير والتى شهدناها على شاشة السينما وقد تحولت الى فيلم نال شعبية كبيرة ، ففيها من الأخطاء الجسيمة حول الدقائق الفنية لمصارعة الثيران ما يستغرب من مؤلف اسبانى وما يدل على أن ايبانيث لم يلتزم أبسط ما تقضى به نزاهة الروائى وأمانته فى تمثيل ما يصوره .

من هنا نلاحظ كيف كان المذهب الطبيعى فى الرواية يسير فى خط منحدر على أيدي الجيل

التالى لجالدوس . ولعل السبب فى ذلك هو ان المذهب الطبيعى سواء فى فرنسا او اسبانيا اما ولد فى احضان الطبقة الوسطى البورجوازية وكان روائيه يكتبون لهذه الطبقة ، ولكن مؤلفين مثل بلاسكو ايبانيث كانوا يحاولون ان يكتبوا روايات « جماهيرية » موجهة الى الطبقة العاملة « البروليتارية » غير انه لا يرتفع بمستوى هذه الجماهير ، بل هو يتنزل اليها ويتملق مشاعرها ، ولعل هذا هو سر نجاح بلاسكو ايبانيث وشعبيته، ولكنه فى الوقت نفسه هو موطن الضعف الأكبر فيه . فقد استطاع هذا الكاتب ان يحيط نفسه بهالة من البطولة جعلت اسمه يلمع كثيراً فى خارج اسبانيا ، اذ عدوه « ثورياً » « متحرراً للتفكير » « عدو للكنيسة » « مدافعاً عن قضايا الفقراء والمظلومين » ، ولكن « ثوريته » كانت فى كثير من الأحيان « تملقاً ديماجوجياً رخيصاً لخزوانة الكبرياء الوطنية التى تعتلج دائماً فى روح الاسبانى » على حد تعبير صائب للقصصى الأمريكى **جون دوس پاسوس** John Dos Passos . ويعقد هذا الكاتب مقارنة طريفة بين بلاسكو ايبانيث ومعاصره الانجليزى هـ . ج . ويلز H.G. Wells (١٨٦٦ - ١٩٤٦) فيقول ان الاساطير الاغريقية القديمة تحدثنا عن « ميداس » الذى كان لا يكاد يلمس شيئاً بعصاه السحرية حتى يستحيل الى ذهب . وقد كان كلا الكاتبين الاسبانى والانجليزى ضرباً من ميداس ولكن على نحو معكوس ، فانهما كانا لا يلمسان موضوعاً حتى يصبح مطروقا مبتذلاً (١٦) . وهو حكم فيه كثير من الصديق على ما فيه من قسوة قد يكون مبالغاً فيها .

ويبدو لنا هذا التملق الرخيص لاهواء الجماهير وغرائزها فى ميل بلاسكو ايبانيث الى الأدب المكشوف وما يلاحظ عنده من تلذذ مريض عند معالجة المشاهد الفرامية الصريحة وبعبارات لا مواربة فيها . وهذا شئ شائع فى معظم رواياته وان كان قد تجاوز الحد فى روايات مثل « سونيكا الغانية Sonnica la cortesana » التى حاول ان يكتب فيها رواية « تاريخية » يصور فيها مجتمع اقليم بلنسية القديم فى أيام الصراع بين القرطاجيين والرومان ، او رواية « تحت أقدام فينسوس A los pies de Venus » ، وهى رواية « تاريخية » اخرى أراد ان يصور بها حياة البابا العريد أليخاندر (اليكساندر) بورجيا . والحقيقة هى ان ثقافة بلاسكو ايبانيث المحدودة الضحلة لم تكن لتعينه على كتابة روايات تاريخية حققة كانت تتطلب من الكاتب جهداً معبئاً من الاستقصاء والتحري .

على انه مع كل تلك المآخذ فان بلاسكو ايبانيث كان على علته روائياً قادراً على الوصول الى قمة الابداع حينما يصور ما يعرفه حق المعرفة . فرواياته التى تدور فى بيئته البلنسية تعتبر من غرر ما أنتجه المذهب الطبيعى فى اسبانيا ، وفيها تلتقى روعة أوصاف المناظر الطبيعية بحرارة العاطفة وتوهجها . وهو بغير شك من اكبر اعلام الفن الروائى فى اسبانيا خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين (١٧) .

(١٦) انظر كتاب جون دوس پاسوس : « روينانتي يعود الى الطريق » (روينانتي هو جواد دون كيخوته المشهور) : John Dos Passes : Rocinante Vuclue al camins, Madrid, 1930.

الفصل التاسع بعنوان Un midas al revés (ميداس المعكوس) .

(١٧) انظر مجموعة أعمال بلاسكو ايبانيث الكاملة ، ط . اجيلار فى ثلاثة مجلدات ، سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ وانظر كذلك :

C. Pitollet, Vicente Blasco Ibanez, ses romans et le roman de sa vil, Paris, 1921.

J.A. Balseiro : V. Blasco Ibanez, hombre de accion y de letras, Puerto Rico, 1935.

Ezio Levi: Figure della Letteratura Spagnola, Firenze, 1922.

وانظر كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسبانى ٤٣٦/٣ - ٤٤٢ .

ويدخل الاتجاه الطبيعى فى الرواية الاسبانية بعد بلاسكو ايبانيث فى مرحلة يمكن أن ندعوها طور « التصفية النهائية » ، ويمثل هذا الطور أربعة من الروائيين امتدت ببعضهم الحياة حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وكان لهم فى أيامهم حظ كبير من اقبال القراء الا أن أدبهم لم يعد له الآن الا قيمة تاريخية .

وأول هؤلاء الروائيين **فيليب تريجو** Felipe Taigo (١٨٦٥ - ١٩١٦) ، وكان من منطقة بطليوس فى غرب اسبانيا . وهو يمثل الافراط فى استخدام موضوعات الحب الجسدى والصراحة فى معالجتها ، وهو اتجاه رأيناه أيضاً عند بلاسكو ايبانيث ، ولكن تريجو جعله شغله الشاغل حتى كاد يتخصص فيما يعرف باسم روايات « الفراميات ذات الطابع الجنىسى » . والواقع أن هذا لم يمنع كونه روائياً قديراً ، ولكن الخطر فى مثل هذا الاتجاه هو أنه سرعان ما تضع فيه الحدود الفاصلة بين الأدب الروائى والأدب المكشوف الذى يقصد الجنس لذاته . ومن الروايات التى تمثل نزعتة تلك « نساء الفردوس Las Evas del paraiso » (١٩١٠) . وقد حاول بعض النقاد المحدثين أن يدفعوا عنه تهمة الكتابة عن الموضوعات الجنسية للجنس ذاته ، فساينت دى روبلس يشيد بقدرته القصصية ويقرنه بالكاتب والناقد الفرنسى **بول بورجيس** (١٨٥٢ - ١٩٣٥) والروائى الايطالى المعاصر **ألبرتو مورافيا** . وعلى كل حال فإن ما كان يثير نائرة الناس فى أدب فيليب تريجو على أيامه لوقورن بكثير مما يكتب اليوم لأصبح يبدو كأدب الاطفال سذاجة وبراعة (١٨) .

والروائى الثانى الذى يتمثل فيه انحسار المذهب الطبيعى ونضوب معينه هو **أرماندو بالاثيو بالديس** Armando Palacio Valdes (١٨٥٣ - ١٩٣٨) ، وكان يقاسم معاصريه اهتمامهم بمعالجة المشكلات الدينية والاجتماعية، ولكنه كان يخالف أعلام المذهب الطبيعى فى أنه كان يرى أن الروائى لا بد أن يختار نماذج رواياته لامن بين الشخصيات العادية التى تضطرب فى حياة الواقع ، بل تلك التى يلاحظ فيها بعض التميز والخروج على العادى الرتيب ، كما أنه كان أقل من رفاقه الطبيعيين تشاؤماً فى تقدير الطبيعة البشرية ، فقد كان فيه ميل الى السمو بهذه الطبقة واضفاء شىء من المثالية عليها ، نرى ذلك فى الرواية التى عالج فيها قسوة حياة صيادى السمك فى المنطقة التى ولد فيها وعرفها حق المعرفة (منطقة أستوريش فى شمال اسبانيا) ، ونعنى بها روايته « خوسيه Jose » (١٨٨٥) وفى روايته « الأخت سان سولبيو La Hermana San Sulpicio » (١٨٨٩) التى تصور حياة فتاة تدخل دبراً من اديرة الأندلس لتنخرط فى حياة الرهبنة ، وهى شابة ذات شخصية مرحة دافقة الحركة فتحيل الدير القائم الحزين الى شعلة متألقة من المرح والرقص والفناء ، ثم تقع للراهبة المبتدئة مغامرة عاطفية فتدرك أنها لم تخلق لحياة الدير ، فتسحب قبل فوات الأوان لتتزوج الفتى الذى أحبته . وفى هذه الرواية اللطيفة ذات اللون الوردى (مما جعلها صالحة للسينما فقدمت على الشاشة مرتين) لا نرى قوة تصوير الطبيعيين ولا معالجة للأزمات النفسية على طريقة جالدوس أو باردو باتان ، وإنما قصة خفيفة سطحية يحاول المؤلف أن يتجنب فيها كل مساس بالقيم الاجتماعية أو الدينية البورجوازية، بل نلمس فيها دفاعاً عن تلك القيم وأسبغاً لشيء من المثالية عليها . والحقيقة أن بالاثيو بالديس وإن كان قد امتدت به الحياة حتى أدرك الحرب الأهلية الاسبانية فإنه كان قد استنفذ طاقته القصصية فى السنوات الاولى من القرن العشرين حينما كان معاصروه يضعونه فى مصاف كبار

(١٨) عن فيليب تريجو انظر كتاب بالاثيو بالديس المبادئ ٤٤٢/٣ - ٤٤٣ .

الروائيين الروسين ، ولم يعد له في سنواته الأخيرة إلا أن يعيش على رصيد أمجاده الماضية (١٩) .

وقد برز هذا الانجاء الى التعبد بتلك القيم الاجتماعية والدينية التقليدية الى حد التعصب والهوس في روائى آخر يعتبر من بقايا المدرسة القصصية السابقة التى انتهت الى التحجر ، وهو البرشلونى **ريكاردو ليون** Ricardo Leon (١٨٧٧ - ١٩٤٣) . وكان شاعراً قصاصاً بدأ في نشر أول إنتاجه منذ السنوات الأولى لهذا القرن . وكان يظهر في إنتاجه مدى تأثيره بالأدب الأسباني القديم . ولكننا الآن بعيدون عن الطابع الإنساني المتكامل الذى كان يميز خوان فاليرا ، بل نرى أنفسنا ازاء استاذ مدرسي « يصنع » شعره وقصصه صناعة فنية يحكمها ويتقن صياغتها . ومن أول أعماله الروائية « سلالة الأشراف Casta de Hidalgos (١٩٠٨) حيث نجد موضوعاً طالما استهوى الكتاب الأسبان ، وهو الصراع بين الحب الديسوى البشرى والحب الالهى ، غير أن المؤلف هنا - على عكس فاليرا - يحل العقدة مصوراً انتصار الحب الصوفى والقيم المسيحية .

ومن رواياته التى تسير أيضاً في هذا الاتجاه « قلعة الثغرين Alcala del os Zegries » (١٩٠٩) ، وموضوعها تاريخى مستمد من تاريخ غرناطة الإسلامية في الفترة الأخيرة التى انتهت باستيلاء الملكين الكاثوليكين على آخر معاقل الاسلام الأندلسى . وهى رواية يبدو فيها التعصب الكاثوليكي في أجلى صوره . وكأن ريكاردو ليون كان يرى في نفسه مبعوث العناية الالهية للدفاع عن « القيم المسيحية » ضد عرب الأندلس . أما الأسلوب فهو « حجري » الطابع حاول فيه المؤلف أن يقلد اسبانية القرن السابع عشر في خطابية رنانة أصبحت لا تثير الآن الا السخرية أو الرثاء . والغريب أن هذه الرواية كان لها من الذبوع والانتشار ما جعلها تطبع خمس عشرة مرة حتى سنة ١٩٥٣ أى على مدى نحو أربعين سنة . ولعل السبب في ذلك أنها كانت تغدى المساعر الوطنية الفوغائية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وهى الفترة التى وافقت الصراع السياسى العنيف بين الأحزاب ، حتى انفجر أخيراً في الحرب الأهلية الأسبانية .

ولريكاردو ليون روايات أخرى تدور حول موضوعات تاريخية ، وكلها على هذا النمط : تمجيد للماضى الأسباني ، وتمدح رخيص بمآثره ، ودفاع قصير النظر عن أخطائه ، ومهاجمة لمن اعتبرهم المؤلف خصوم اسبانيا الكاثوليكية من مسلمى الأندلس الى الإنجليز البروتستانت ، بل حتى للهنود الحمر الأمريكين .

وقد أدرك هذا الكاتب الحرب الأهلية الأسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، فنصب نفسه ناطقاً بلسان جيوش **فرانكو** المنتصرة . وكانت نظراته الروائية الى تلك الحقبة من تاريخ اسبانيا الحديث لا تختلف عن نظراته الى تاريخها القديم ، إذ نجد في أعماله نفس الخطابية الرنانة والتملق البغيض للنظام الحاكم وما يمثله - في نظره - من انتصار القيم التقليدية المحافظة . ويبدو ذلك في روايته « الأحمر والأصفر Rojo y gualda » (رمز الى لونى العلم الأسباني) (١٩٣٥) و « المسيح في نار الحجيم Cristo en los infiernos » (١٩٤٣) . والأولى في مهاجمة الحزب الجمهورى الذى كان عليه أن يتجرع مرارة الهزيمة في الحرب الأهلية ، والثانية في وصف هذه الحرب من وجهة نظر المنتصرين .

(١٩) عن بالايو فالديس انظر كتاب بالبويثا برات ٤٣٢/٣ - ٤٣٥ ، وقد نشرت أعماله الكاملة في مدريد ١٩٥٦ .

ويقول الناقد ايجليسياس لاجونا عن هذا الروائى فى عبارة ساخرة : « لقد كان ريكاردو ليون لسوء حظه موظفاً شريفاً من موظفى بنك اسبانيا ، ويبدو انه لم يأنس فى نفسه الجراة لاختلاس أموال هذا البنك ، فقرر أن يستولى عليها بطريقة أكثر نزاهة وهى استشارة المشاعر القومية الاسبانية عن طريق مهاجمة العربى والانجليزى والهندي وكل من شاء سوء حظه له أن يعترض سبيله » (٢٠) .

ويقول أيضاً أن من المفارقات أن جماهير القراء كانت تنتظم صفوفاً حتى تستطيع أن تشتري آخر رواية لريكاردو ليون . أما الآن بعد نحو ربع قرن فقط على وفاته فإن رواياته تأخذ موقعها فى آخر صفوف الانتاج الروائى تنتظر من يجرؤ على شرائها . وفى هذه العبارة إشارة الى مدى تطور الأذواق فى اسبانيا المعاصرة وتحولها النهائى عن هذا الكاتب وأمثاله ممن كانوا يعنون شيئاً فى زمنهم ، ولم يعد الآن لأعمالهم مكان .

وتنتمى الى هذا النوع من الروائيين الملتزمين بالقيم التقليدية المحافظة الكاتبة كونتشا اسبيننا Concha Espina (١٨٧٧ - ١٩٥٥) ، وهى أيضاً تمثل المدرسة الطبيعية فى طورها النهائى . وكانت من مدينة سانتاندير الساحلية التى أخرجت لنا من قبل أحد الأعلام الأوائل للمذهب الطبيعى وهو بيريدا الذى عرضنا له فيما سبق . وبالفعل تبدو لنا روايات كونتشا اسبيننا كما لو كانت صياغات جديدة لنفس الموضوعات التى طرقها بيريدا من قبل بما فيها من تصوير لبيئة بلدها وسكانها . وعلى الرغم من أن الحياة قدامتدت بهذه المؤلفات الى خمسينيات هذا القرن فقد كان فى معالجاتها لهذه الموضوعات خطابية وتكلف موروثة عن أسلوب القرن التاسع عشر ، وكذلك ايدولوجية رواياتها وثيقة الصلة أيضاً بذلك التراث الاسبانى التقليدى ، فهى تمثل التزم الكاثوليكي بكل تعصبه وجموده ، وهى من هذه الناحية تشبه ريكاردو ليون ، ولو أنها أكثر حرارة وأقل تكلفاً منه . فالحق أنها كانت أكثر أمانة ونزاهة وأصدق اقتناعاً بالقضية التى كانت تدافع عنها ، ولهذا فقد اعتبرها الجمهوريون اليساريون منذ أن وصلوا الى الحكم فى سنة ١٩٣٠ خصماً له خطره ، وحينما نشبت الحرب الأهلية بعد ذلك بست سنوات كانت فى بلدها سانتاندير التى سقطت فى أيدي الشيوعيين وتعرضت حياتها للخطر حتى استنقذها ابنها الأديب والصحفى المعروف اليوم فيكتور دى لاسرنا ، وإن كان الشيوعيون قد أعدموها لها ثلاث روايات مخطوطة كانت فى طريقها الى النشر (٢١) .

ولم تكف كونتشا اسبيننا عن الكتابة حتى آخر حياتها . ومن آخر أعمالها الروائية « المؤخرة Retaguardia » (١٩٣٧) و « الأجنحة القاهرة Las alas invencibles » (١٩٤٠) و « القمر

(٢٠) انتونيو ايجليسياس لاجونا : الرواية الاسبانية فى ثلاثين عاماً :

Antonio Iglesias Laguna: Treinta anos de novela espanola, Madrid, 1969, p. 48.

ومن ريكاردو ليون انظر أيضاً بالبوينا برات ٣/٤٤٣ - ٤٤٥ . وقد نشرت أعماله الكاملة فى مجلدين فى مدريد ١٩٤٤ - ١٩٤٥ .

(٢١) عن كونتشا اسبيننا انظر :

M. Rosenberg : Concha Espina, Los Angeles, 1927.

F. Lagoni: Concha Espina y sus criticos, Toulouse, 1929.

وانظر كذلك بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسبانى ٣/٤٤٣ - ٤٤٥ .

الأحمر » ، وكلها روايات تمضي أحداثها خلال الحرب الأهلية وتصور تجاربها خلالها في أسلوب ينبض بالقوة والحرارة .



طلائع جيل ١٨٩٨ :

« كلارين » وجانيفيت :

كان القرن التاسع عشر في جملته يتميز بنوع من العودة المتفائلة الى القيم الاسبانية الايجابية الناتجة من تأمل الفترات المشرقة المجيدة من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط بما في ذلك من اعتزاز بماضي اسبانيا وثقة في حاضرها وأمل في مستقبل مزهر تلحق فيه بركب الحضارة الاوربية ، وفي الميدان الادبي كانت « الحركة الحديثة El Modernismo » قد جددت أسلوب الكتابة شعراً ونشراً مضيئة عليها طابعاً انسانياً « كوزمبوليتيا » بفضل هذه النفثة التي بث بها الأديب الأمريكي اللاتيني « روبن داريو Ruben Dario » (٢٢) روحاً جديدة في الآداب الاسبانية . غير أن نهاية هذا القرن تميزت باتجاه مضاد لذلك : اتجاه تتوتر فيه حساسية الأدباء نحو الجزئيات الصغيرة ونحو الانطواء الذاتي على أنفسهم ، ويبدو فيه الموقف المتشائم النقدي ازاء مشكلات البلاد على نحو عنيف أقرب الى الهدم منه الى البناء .

هذا الاتجاه هو الذي سوف يتبلور بعد ذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين لدى الادباء المعروفين باسم جيل ١٨٩٨ . ولكن قبل أن يظهر الى الوجود ذلك الجيل بدت في جو الأدب الاسباني شخصيتان يمكن اعتبارهما ارهاصاً وتمهيداً مباشراً له .

وأول هذين هو الكاتب ليوبولدو آلاس Leopoldo Alas الذي عرف باسمه المستعار « كلارين Clarin » (١٨٥٢ - ١٩٠١) ، وقد عرفه الأدب ناقدًا واعيًا ، ولكنه كان الى جانب ذلك قصاصاً ممتازاً وثيق الصلة بالمدرسة الطبيعية التي كان أبرز اعلامها معاصره وصديقه جالدوس . وأول انتاجه القصصى وأروع هوروايه « الوصية La regenta » (١٨٨٤ - ١٨٨٥) التي تتمثل فيها هذه الحساسيات الجديدة نحو عيوب المجتمع الاسباني ، اذ نجد فيها وصفاً حياً مفعماً بالسخرية العميقة لحياة بلد وهمى نستطيع أن نلمح وراء رمزه الشفاف مدينة أوفييدو عاصمة اقليمية اشتوريش ، وكأنه كان في تهكمه بمجتمع بلده أنما يتهم بكل مجتمعات المدن الاقليمية الصغيرة بما يموج فيها من مشاعر ورغبات وأهواء متضاربة ، وهو يجسم لنا في روايته القيم الخلقية والعرفية الثابتة التي تحكم تلك المجتمعات والعلاقات بين مختلف الطبقات على نحو ساخر يكشف عما في تلك القيم من زيف ونفاق . وقد تناول المؤلف بالتحليل النفسي الدقيق نماذج نمطية لقطاعات من الشعب في مدينته الوهمية تلك : رجال الكنيسة والأغنياء والتجار والبيروقراطيين ... الخ . وفي الرواية خيانة زوجية يربطها بعض النقاد بمثيلة لها في

(٢٢) روبن داريو (١٨٦٧ - ١٩١٦) يمثل مظهرًا من أول مظاهر تأثير الأدب الأمريكي اللاتيني في الاسباني ، فقد كان شاعراً من نيكاراغوا (من جمهوريات أمريكا الوسطى) وهو يعتبر باديء حركة أدبية قوية اصطلح على تسميتها بالحركة الحديثة : El Modernismo وقد اصطلح النقاد على جعل سنة ١٨٨٨ هي مبدأ الحركة الجديدة اذ فيها نشر داريو كتابه « أزرق Azul » وهو مجموعة من القصائد والقصص ، وقد اعتبر ثورة على تقاليد الأدب الاسباني ، اذ نجد فيه محاولة جادة لتجديد عروض الشعر الاسباني ومناداة بمبدأ « الفن للفن » وتعبداً بالقيم الفنية والجمالية للأثر الأدبي . ويلاحظ تأثير داريو في هذه الناحية بمذهب « البارناسيين » الفرنسيين .

« مدام بوفارى » لفلوبير وفى « آنا كارينا » لتولستوى، وقد اتخذها المؤلف ذريعة لكى يرسم لنا صورا ساخرة متشائمة لمختلف القطاعات لمجتمع مدينته .

ولكلارين رواية اخرى ما زالت لها حتى الآن جدة وطراوة هي « وداعا أيتها الشاة Adios cordera » ، وهى صفحة حنين رقيق لحياة الناس البسيطة فى الحقول ومجموعات الريف ، تلك الحياة التى أصبح عمران المدن يتهدها بالزوال . . . هى قصة المواجهة الأبدية بين المدينة والريف (٢٢) .

أما الكاتب الثانى فهو الفرناطى آنخل چانييفيت Angel Ganivet (١٨٦٢ - ١٨٩٨) وكان رجلاً قلقاً حائراً ، علم نفسه بنفسه ، فتشقق ثقافة واسعة ، واشتغل فى السلك الدبلوماسى فعمل قنصلاً لبلاده فى جهات بعيدة ، ولعل رحلاته الكثيرة وأقامته الطويلة فى الخارج كانت مما جعله يتأمل مشكلات بلاده بالبعد الكافى لكى يكون تصويره لها أسلم وحكمه عليها أدق وأنفذ . وقد انتهى به القلق والاضطراب الى الانتحار وهو فى السادسة والثلاثين من عمره . ولچانييفيت رواية طويلة رمزية اتخذ بطلاً لها شخصية خرافية أطلق عليها اسم « بيونيد Pio cid » وأودعها على لسان بطله كل آرائه وايدىولوجيته فى تحليل أسباب فساد الأوضاع فى اسبانيا وبيان ما رأى أنه طريق الخلاص . وهى رواية مثيرة للاهتمام من الناحية الفكرية : ولو أن المؤلف وسماها بسمة تعليمية ، فجاءت صفحات كثيرة منها وكأنها مقالات مستقلة حول مختلف الموضوعات .

وكتاب چانييفيت الآخر « آراء اسبانية Idearium espanol » (١٨٩٧) يستحق منا وقفة قصيرة ولو أنه لا يدخل مباشرة فى باب الفن الروائى ، لما يمثله من اقبال الفكر الاسبانى على تحول شامل . فهو يفتح صفحة جديدة فى محاولة لكتابة تاريخ نقدى لاسبانيا ، وفيه دراسة مركزة جديرة بالاعجاب لمشكلة اسبانيا القومية التى كانت تقترب آنذاك من نقطة الانفجار . ولسنا نجد فى هذا الكتاب ما اعتدنا أن نراه فى كتب معاصريه من تفنن فارغ ديماجوجى بما سموه « الأمجاد الاسبانية الماضية » بل هو مجموعة من التأملات الدقيقة الفاحصة لوجوه النقص والعيوب التى أدت باسبانيا الى الاضمحلال والتخلف . غير أن الكتاب ليس مجرد نقد سلبي هدام ، بل فيه أيضاً تقدير لفضائل الجنس الاسبانى وطاقاته وامكان اصلاح أحوال البلاد على أساسها . والأحكام العامة التى يستخلصها المؤلف من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط والحديث تدل على نظر نافذ وعقلية ممتازة . وفى الكتاب آراء أدبية وفنية ذات قيمة كبرى . ولعل من أهمها هو لمحة لعصب رواقى زهدى فى حياة الفكر الاسبانى : عصب يمتد من « سينىكا » الرومانى القرطبى ويجرى عبر حضارة الأندلس الاسلامية بزهادها ومتصوفتها مستمراً حتى العصر الحديث . وكذلك اشارته الجديرة بالنظر الى أهمية الدلالة التى ترمز اليها بعض روائع الأدب الاسبانى مثل « دون كيخوتى » لسيرفانتيس و « الحياة حلم » لكالديرون وما تمثله فى حياة الشعب الاسبانى ، والى أن الفكر الاسبانى يتميز بالميل الى الارتجال والنظرات اللماحة النافذة أكثر من ميله الى الفكر

(٢٣) عن كلارين انظر المقدمة التى كتبها الناقد الاديب خوان انتونيو كابيثاس Juan Antonio Cabezas لطبعه اعماله المختارة Obras Selectas ط . مدريد ١٩٤٧ ، وانظر كتاب : A. Brent: Leopoldo Alas and "La regenta", 1951.

المنطقي المرتب . وهذا هو الذى أدى الى أن يباغ الفكر الاسبانى قمته فى شخصيتين واتجاهين : رواقية سينيكا ورمزية كالديرون (٢٤) .



جيل ١٨٩٨ :

سنة ١٨٩٨ ليست الا رمزا كبيرا فى تاريخ اسبانيا شعبا والاسبانية ثقافة . ففى هذا التاريخ كانت تصفية بقايا الامبراطورية الاسبانية وكارثة الهزيمة أمام الولايات المتحدة الأمريكية فى مياه البحر الكاريبى والشرق الأقصى والمحيط الهادى . وترتب على ذلك أن فقدت اسبانيا آخر مابقى لها من مستعمرات : كوبا والفلبين وجزيرة جوام ، والحقيقة أن فقد هذه المستعمرات لم يكن فى حد ذاته شيئا ذا خطر ، فان امبراطورية اسبانيا التى لم تكن الشمس تغيب عنها كانت قد انهارت من قبل خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، حينما ظفرت بلاد أمريكا اللاتينية باستقلالها ، وهى قارة كاملة تزيد فى المساحة والموارد أضعافا مضاعفة على ما خسرت اسبانيا فى سنة ١٨٩٨ ، غير أن هول الكارثة التى وقعت فى هذا التاريخ انما كان لما كشفت عنه من فساد السياسة الاسبانية الخارجية والداخلية على السواء ، وما أبرزته من افلاس الزعماء والقادة الذين ظلوا خلال سنوات طويلة ينصبونهم زائيدات وطنية فى مهاراتهم التى لا تنتهى ، ويملكون ذكريات الأمجاد الاسبانية الماضية فى خطب ملتبة جوفاء كانت كأنها المعنية بكلمة قالها أبو العلاء المعرى قديما عن الشاعر الاندلسى ابن هانى : « رضى تطحن قرونا » . لقد مضى ساسة اسبانيا وقادتها العسكريون الى الحرب مع الولايات المتحدة وكانهم يمضون الى نزهة خلوية أو الى حفلة من حفلات مصارعة الثيران ، وكانوا يصورون الأمر على أنه لن تمضى ايام حتى يعود اسطول اسبانيا تتوج جباه قواده اكايل غارالنصر . وبذل الجنود الاسبان المساكين أقصى جهودهم ومنتهى بطولتهم فى حرب انتحارية غير متكافئة ، وكانت الهزيمة المنكرة الساحقة . . . وأفاق الشعب من آثار ذلك المخدر الذى جرى ساسته على تقديمه اليهم فى جرع كبيرة على طول قرن كامل . واذا به يحس بالخزى والعار وبمرارة الاذلال الذى لم تتعرض البلاد لمثيله من قبل .

وقدفت كارثة الهزيمة باسبانيا الى هوة من اليأس والتشاؤم العميق ، وأدى هذا الى أن يكب المفكرون على تأمل النكبة الكبرى وأن يشرعوا قلامهم فى نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان امتهم فى حدة مسعورة . . . فى سلبية أليمة مؤلمة . وانعكس هذا على كل الظواهر الفنية ، ففى ميدان التصوير نجد شخصية الرسام المبدع **ثولواجا Zuloaga** الذى تنطق لوحاته بمختلف سمات البؤس والتعاسة : ألوان شاحبة صفراء ، وقرى خالية مهجورة كأنما وطئتها أحذية جيش من الفزاة ، ووجوه معروقة حائلة الألوان ، ومُسْنَحْ مرفوعون على الصليبان تنطق وجوههم بالآلم والقنوط ، وأبراج كنائس وحيدة شاخصة فى الفضاء القاتم الحزين !

ولم يكن هناك بد من أن تنعكس النكبة على حياة الفكر والأدب ، ولهذا فقد اتفق مؤرخو

(٢٤) نشرت مجموعة الأعمال الكاملة لجانيفيت فى مدريد سنة ١٩٤٢ ، نشر ايجيلاروبن تقديم فرنانديث الماجرو ، وانظر :

M. Fernandez Almagro; Vida y obra de Ganivet, Madrid, 1952.

M. Olmedo Moreno; El pensamiento de Ganivet, Madrid, 1965.

وبالوينيا برات ٤٥٣/٣ - ٤٥٥ .

الادب الاسباني على أن يلّمحوا فى حياته ظهور جيل عميق الاحساس بالكارثة ، جيل اصطّلحوا على تسميته باسم سنة النكبة . وقد شك بعض الباحثين فى قيمة هذا التاريخ وانكروا ان يكون قد أنتج مدرسة فكرية او اتجاهاً أدبياً موحداً ، واستندوا فى ذلك الشك وهذا الانكار الى ان بعض اعلام من يدرجون فى جيل ٩٨ قد أنكروا هم أنفسهم مثل تلك التسمية ونفوا ان تكون هناك رابطة تجمع بينهم . وقد يكون ذلك صحيحاً الى حد ما ، فلسنا نستطيع أن نزع اتفاقاً كاملاً بينهم فى طريقة التفكير ، اذ كان لكل منهم تفرد و تميزه ، غير انا لا نستطيع ان ننكر قيمة ذلك التاريخ فى كونه قد أنتج لنا مجموعة من الاشخاص تختلف امزجتهم وأذواقهم ومناهجهم فى التفكير حقاً ، ولكن كان للنكبة عليهم جميعاً اثر شديد الواقع ، بل انه حتى هذا الاتجاه الى التفرد وتأكيد الذات انما كان قاسماً مشتركاً بينهم جميعاً .

وفى الحقيقة كان هناك مفكرون قد تنبهوا الى سوء احوال اسبانيا قبل ان تقع كارثة ٩٨ ، كما نجد فى كتابات احد رواد الرومانسية الاسبانية « **ماريانو خوسيه لارا** Mariano Jose Larra » (ت ١٨٣٧) ، وفى الماضى القريب راينا كيف استطاع چانيفيت ان يتنبأ بكثير مما سيحدث فى كتابه الذى أصدره سنة ١٨٩٦ كما أسلفنا . وقد أدرك هذه الحقيقة الكاتب المعاصر **خيمينث كاباييرو** Jiménez Caballero فى كتابه « عبقرية اسبانيا El genio de Espana » حينما قال ان اسبانيا فى الواقع لم تعان ثمانى وتسعين واحدة بل ثمانى وتسعينات كثيرة على طول تاريخها . وقد رد چانيفيت عشرات اسبانيا ونكباتها السابقة – واللاحقة أيضاً – الى ما سماه « علة اسبانيا الحقيقية » وهى فى نظره الفردية المتطرفة وان كان يرى فى هذه الفردية نفسها مصدراً لطاقة داخلية كبيرة لو احسن توجيهها لصالح البلاد . ومثل هذا ما عبر عنه مفكر جيل ٩٨ الاكبر **اونا مونو** فى مقالاته « حول الطابع الشعبى En torno del casticismo » وفى مقالاته « عن التصوف والثقافة الانسانية De y de humanismo » حيث نجد نفاذاً نقدياً يصل الى اعماق الروح الاسبانية مع تقويم لما فيها من فضائل كقيلة بان تعيد صنع اسبانيا من جديد .

وقد اعترف **اثورين** Azorin احد اعلام هذا الجيل بصحة تلك التسمية التى اصطّلح عليها مؤرخو الادب الاسباني ، وهو يقول فى وصف جيله هذا :

« لقد تميز جيلنا بطموح الى اعادة بناء اسبانيا على اساس من النقد الشديد الحاد على درجات تفاوتنا فيها ، ومن النظر الفاحص الى حياتنا وعاداتنا على تفاوت كذلك فى درجات سلامة هذا النظر » .

اما **اونا مونو** فانه يلاحظ على تفكير جيل ٩٨ مرحلتين : مرحلة اصطبغت بتفكير ذاتى اوربى الطابع ، ثم مرحلة تالية تميزت بتفكير موضوعى اسباني خالص . اما الطابع الاوربى الذى يشير اليه اونا مونو فان تائر المفكرين الاسبان فى مرحلته كان على وجه الخصوص **بشوينهاور** و **نيتشه** ، ولا سيما الاول منهما فى فلسفته المتشائمة السلبية التأملية .

ومن خلال محاولة اعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيا من جديد نرى كيف تولدت فى ظل تلك المحاولة حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة ام الوطن الاسباني . فنجد نجد جميع اعلام هذا الجيل ، وكأنما قد « اكتشفوا » قشتالة من جديد ، بقراها الصغيرة المتناثرة على حقولها المترامية الفبراء ، ومروجها الجافة الموحشة : نجد ذلك عند **اثورين** و **البلسى** و **اونا مونو** و **الباسكى** الذى اخذ من سلمنكة احدى مدن قشتالة العريقة موثلاً ومستقراً له ، وعند

انتونيو ماتشادو Antonio Machado الاشبيلي الذي استوحى كثيراً من شعره واساطيره من ريف قشتالة ، وباروخا الباسكى ايضاً الذي جعل من البيئة القشتالية مسرحاً لكثير من رواياته . والحق أن الاحساس بقيم قشتالة القديمة كان تأكيداً لقومية اسبانيا الى حد بعيد ، تأكيداً ايجابياً جمع بين ممثلى جيل ٩٨ كلهم ، وقد يكون نابعاً من شعور باطنى تحت منطقة الوعى لدى كثير منهم .

والى جانب ذلك نرى ازمة الضمير الدينى تأخذ بمخنيق هذا الجيل ، وكانت تعاليم الكراوسيين والخينريين المتحررة قد مهدت الجولذلك (٢٥) ، فضلاً عن الانتشار الواسع الذى قدر لمبادئ شوبنهاور وفيتشه الفلسفية . وتولد من هذه العوامل اتجاه دينى متمرد لا يقنع بذلك الايمان الساذج . . . ايمان العوام الذى ظلت اسبانيا تجتره طوال قرون متتابعة . ولو تأملنا موقف رجال ال ٩٨ لراينا كيف تجمع بينهم كلهم نزعة دينية متشككة او على الاقل قلق دينى جامع متمرد على الأوضاع المستقرة التى استنام اليها الضمير الدينى فى اسبانيا خلال قرون عديدة . فثورين يبدو شاكاً متردداً فى كتابه « الارادة » ، وباروخا يعبر بصراحة عن سخطه على سلطان الكنيسة ورجال الدين فى كثير من انتاجه الروائى، وانتونيو ماتشادو كان لا يخفى فى أشعاره انه يتعبد الى اله ايبيرى رهيب السلطان ، واونا مونو ظل طول حياته قلقاً معذباً تلح عليه فى جميع انتاجه تلك الازمة التى طالما أعتنت الأرواح القلقة المتفتحة من قبله : ازمة التوفيق بين العقل والايمان ، وهى ازمة جعلته متناقضاً ينقلب بين هذا الرأى وذاك باحثاً عن ايمان يسد به فراغ روحه فى جهد مضمّن لم ينته الى شيء . ومثل هذا الاضطراب نلاحظه ايضاً فى شخصية المفكر راميرو دى مايشتو Ramiro de Maeztu (١٨٧٥ - ١٩٣٦) الذى بدأ بنزعة الحادية عنيفة ولكنه انتهى الى التمسك الحاد بالدين بمفهومه الكاثوليكي التقليدى (٢٦) .



اونا مونو الروائى :

كان معظم رجال جيل ٩٨ ممن تنوعت ثقافتهم تنوعاً كبيراً وأسهموا فى كثير من الوان النشاط الفكرى ، وما أكثر من كان بينهم من جمع بين فنون الشعر والرواية والاقتصوصة المسرحية والمقالة والنقد . ولا شك فى أن شيخ هذا الجيل واستاذ الاول هو ميغيل دى اونا مونو الذى ربما كان فى الوقت نفسه أبرز شخصية فى تاريخ الثقافة الاسبانية المعاصرة .

(٢٥) فى نحو منتصف القرن التاسع عشر ظهرت فى اسبانيا حركة فكرية باشرت على جمهور المثقفين نفوذاً كبيراً ، واول من بدأ هذه الحركة هو استاذ الفلسفة خوليان سانت دل ريو Julian Sanz del Rio (١٨١٤ - ١٨٦٩) احد تلاميذ المفكر الالماني كراوسه Krause من ممثلى اتجاه كانت الفلسفى ، وكان أبرز تلاميذ سانت دل ريو واعظمهم الرأى فى معاصره هو خيني دى لوس ريوس Giner de los Rios الذى انشا « المؤسسة الحرة للتعليم » وهى منظمة قامت بعمل جليل من اجل التعليم ونشر الثقافة وتشجيع الأبحاث العلمية فى اسبانيا فى اواخر القرن التاسع عشر واول العشرين . واهم ما كان يميز جماعة الكراوسيين او الخينريين هو محاولة التوفيق بين الدين والعقل واصطناع النهج العلمى فى تجديد الأفكار الدينية واصلاحها ومقاومة نفوذ رجال الكنيسة وتشجيع الاصلاحات السياسية والاجتماعية التى تستهدف تحويل اسبانيا الى بلد عصى متقدم .

(٢٦) حول جيل ٩٨ انظر بصفة خاصة

Pedro Lain Entralgo: La generacion del 98, Colecion Austral (3a ed.) Madrid, 1956.

Guillermo Diaz Plaza: Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

ولد ميچيل دى اونامونو Miguel de Unamuno فى سنة ١٨٦٤ فى بلباو عاصمة بسكايه ، فورث عن أصله الباسكى صلابه العزيمة وقوة الروح جامعاً الى ذلك ما ميز الطابع القشتالى من عنف وتناقض ، وذلك أنه استقر فى مدينة سلمنكة القشتالية واتخذها « وطناً » ثانياً له ، اذ كان يرى فيها مستودعاً للقيم الاسبانية الأصيلة . وفى سلمنكة عمل استاذاً فى جامعتهام تم مديراً لها . وقد عرف طول حياته باستقلال آرائه وشدة شكيمته فى الجدل والخصومة مع سعة الافق وحدة الدكاء وطيب الخلق . وكان حراً رأى لم يتردد فى خوض العديد من المعارك السياسية معلناً عن معارضته للنظام الدكتاتورى الذى فرضه بريمودى ريبيرا Primo de Rivera (١٩٢٢ - ١٩٢٩) مما حمل الدكتاتور على نفيه الى احدى جزر كنارياس ثم الى فرنسا ، ثم عاد بعد ذلك الى اسبانيا فاشترك فى احداثها وحياتها العامة حتى موته بعد انقضاء العام الاول من الحرب الاهلية الاسبانية فى ٣١ ديسمبر ١٩٣٦ .

شارك اونامونو كما قلنا فى جميع ألوان النشاط الأدبى ، فقد كان شاعراً مفكراً ناقداً كاتباً مسرحياً الى جانب عمله الاكاديمى استاذاً فى الجامعة وباحثاً . ولكن الى جانب ذلك كان له انتاج روائى يجعله من اعلام هذا الفن . وأول مانعرفه من رواياته « السلام فى الحرب Paz en la guerra » (١٨٩٧) التى يسجل فيها مايعرف باسم « الحرب الكارلية » مازجاً ذلك بذكريات طفولته فى المنطقة التى كانت مسرح تلك الحرب والتى شهدت مسقط رأسه (بلاد الباسك) ، والواقع أن بطل هذه الرواية ليس واحداً من شخصياتها ، وانما هى مدينة بلباو نفسها . وليست الرواية تسجيلاً لآحداث الحرب ، وانما هى تصوير لحياتة الناس اليومية فى ظل الحرب ، حيث نرى الانسان معرضاً عما « يمر به » من الأحداث ، بل وعما « يفعل » الى « ما هو عليه » فى الحقيقة . ومن هنا يستطيع أن يستشعر « السلام فى الحرب » كما سجل المؤلف فى عنوان روايته .

واذا كان اونامونو قد شغلته ميادين نشاطه الكثير فانه لم يترك الفن القصصى أبداً على طول حياته . فقد كان يعود اليه بين فترة واخرى . وفى سنة ١٩٠٢ يصدر « حب وتربية Amor y pedagogia » ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مرآة الموت El espejo de la muerte » (١٩١٣) ، تلى ذلك رواية « ضباب Niebla » (١٩١٥) ، و « آبل سانتشيث Abel Sanchez » (١٩١٧) ، و « العمة تولا La tia Tula » (١٩٢١) .

وفى جميع الانتاج القصصى لاونامونو نحس دائماً بالأفكار الرئيسية التى كانت تشغله وتعلبه : المعنى المأساوى للحياة (وهذا التعبير نفسه هو عنوان كتاب مشهور له أصدره سنة ١٩١٣) (٢٧) ، وشره الانسان الى الخاود ، ونظرية الخالق والمخلوق والخلق فى الفن معروضة فى صور متعددة بل ومتناقضة فى كثير من الأحيان ، فالتناقض كان سمة مميزة لتفكير اونامونو على طول حياته .

ولنتأمل مثلاً رواية « حب وتربية » ، فموضوعها من الموضوعات النمطية التى نرى مؤلفى جيل ٩٨ يلحون عليها او تلج هى عليهم ، بما ينتهى اليه طرح هذه الموضوعات من احساس

“Del sentimientos tragico de la vida”.

بالفتن والالام والحيرة . كذلك نجد فيها صدى لنلك الازمة التى طالما عذبت اونامونو وان كانت قديمة قدم الحياة البشرية وهى ازمة التوفيق بين العقل والدين وما يتصل بها من مشكلة الجبر والاختيار . فنحن هنا نجد رجلاً مثقفاً يؤمن ايماناً كاملاً بسلطان العلم وقوانينه ، وقد قاده هذا الايمان الى ان ما يسمى بالعنصرية شئ مكتسب يمكن تحصيله بطريقة علمية منهجية ، وهو يريد ان يطبق ذلك على ابن ولد له ، فهو يعلمه ويربيه ويعده لكى « يصبح عبقرى » ، غير ان النتيجة تكون فى النهاية فشلاً رهيباً ، اذ ان الولد يخرج فاسداً منحرفاً وينتهى به الامر الى الانتحار . ونحن نرى فى الرواية تأثر اونامونو بالمفكرين الذين استأثروا باعجابه خلال هذه الفترة من حياته : بيرجسون وكيركجارد وويليام جيمس . اذ نجد رد الفعل اليائس الحزين ضد العلم وقوانينه ومنجزاته التى ظلت خلال القرن التاسع عشر تبهر انظار الناس ونوهمهم بأن سلاح العلم موشك على ان يهيىء بين ايدى البشر قدرة يمكن ان تسامى قدرة الخالق .

وفى « آبل سانتشت » نجد اونامونو يعالج مشكلة ابدية وجدت منذ وطئت قدما الانسان هذه الارض : مشكلة الحسد بين الاخوة : آبل وخواكين رجلان درجا وتربيا معاً كما لو كانا اخوين وصار اولهما رساماً لا بأس به ، واما خواكين فقد اصبح طبيباً مشهوراً ناجحاً ، غير انه لا الشهرة ولا النجاح استطاعا ان يخمدا جذوة الحسد الذى ينهش قلبه ازاء صاحبه الذى كان يقل عنه مركزاً ومالاً ولكنه كان اكثر حظاً من حب الناس وقبولهم . الرواية هى قصة مشكلة الحسد التى افتتحت بها قصة البشر على ظهر الارض ، هى قصة هابيل (وآبل ليس الا صورة هذا الاسم فى الاسبانية) وقابيل التى لا يزال الانسان يجددها ويعيد تقديمها حتى اليوم فى مختلف الاشكال والصور ، وقد اتخذت فى اسبانيا بالذات على طول تاريخها ابعاداً مأساوية ، فقد كانت من مظاهرها المدمرة تلك الفردية التى طالما ألح عليها مفكرو جيل ٩٨ وراوا فيها سرا من اسرار عظمة اسبانيا وبلاء جر عليها أوخم العواقب فى الوقت نفسه . ولاونامونو فى مقدمة هذه الرواية صفحات رائعة عن الحسد باعتباره عاملاً موجهاً للنفسية الاسبانية على مر العصور . ويدهشنا فى هذه الصفحات مدى الاتفاق بين مضمونها وبين ما كتبه المفكر الاندلسى العظيم ابن حزم القرطبي (ت سنة ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣ م) فى صفحات سبق اليها مفكرنا بنحو تسعة قرون ، وتحدث فيها عن الحسد باعتباره موجهاً للحياة فى البيئة الاندلسية بالذات (٢٨) .

اما رواية « العمة تولا » فهى قصة الامومة الخالدة عند المرأة . ورواية « ضباب » عمل ادبى نمطى لجيل ٩٨ ، فهى تمثل فقد الارادة - وهذا موضوع اكثر كتاب الجيل المذكور من معالجته - والسلبية والفشل ، وتفاهة تلك الحياة اليومية الرتيبة ، و « القرف » منها . ولكن الى جانب ذلك نرى هنا نظرية اونامونو فى الرواية مائلة فى صفحاتها الأخيرة . وذلك اننا نجد قرب نهايتها كيف ينهض البطل « اوجستو بيريث » لكى يلتقى بالمؤلف - أى ميغيل دى اونامونو نفسه - ،

(٢٨) انظر رسالة ابن حزم القرطبي فى فضل الاندلس ، ولقد نقلها المقرئ فى نفع الطيب ، نشر دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ ، بتحقيق الدكتور احسان عباس ، المجلد الثالث ص ١٦٦ - ١٦٧ حيث يقول : « واما جهتنا فالحكم فى ذلك ما جرى به المثل السائر « أزهت الناس فى عالم أهله » ، وقرأت فى الانجيل ان عيسى عليه السلام قال : « لا يفقد النبي حرمة الا فى بلده » ولا سيما اهل اندلسنا فانها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم واستقلالهم كثيراً ما ياتي به واستهجانهم حسناته وتبهمهم سقطاته وعثراته ، وأكثر ذلك مدة حياته باضعاف ما فى سائر البلاد ، ان اجاد قالوا : سارق مفبر ، وان توسط قالوا : غث بارد وضعيف ساقط ، وان باكر الحيازة لقصص السبق قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى تعلم ؟ وفى اى زمان قرا ؟ ولامه الهبل ! .. » .

فيدور بينهما حديث يذكرنا بما سنراه بعد ذلك في مسرح بيرانديللو (٢٩) ، اذ يستشير اوجستو بيريث خالق شخصيته في عزيمته على الانتحار ، فيمنعه المؤلف من ذلك ولكنه يحكم عليه بالموت على كل حال . غير ان البطل أصبح الآن متشبهًا بالحياة ، فيثور ويتمرد على من وهبه تلك الحياة ، ونرى هذا الصراع الغريب بين الحياة والموت والوهم والحقيقة في كلمات بطل الرواية التي يوجهها للمؤلف :

« انت لا تريد ان اكون انا انا ... انت لا تريد لي الخروج من هذا الضباب . انا اريد ان أعيش ... أعيش ... أعيش ! ... ان ارى نفسي ، وان اسمع نفسي ، وان احس نفسي ... ان اشعر بالألم وان احيا كينونتي . الا تريد لي ذلك ؟ ايكون علي ان اموت وهما كما عشت وهما ؟ اذن فاسمع يا خالقي يا سيد ميغيل : انت كذلك ستموت مثلي ، ستعود انت ايضا الى الوهم الذي منه اتيت . ستموت انت ، ستموت على الرغم منك ، وسيموت كل من يقرأون قصتي ... الجميع ... الجميع ... الجميع ! ... ان يبقى منهم احد ! ... انا اقول لك ذلك ... انا اوجستو بيريث ، ذلك المخلوق الوهمي الذي اوجده خيالك ، غير اني لا ازيد في وهمتي على احد منكم ، فانا مثلكم انتم تماما ، وانت لا تختلف عني في شيء ! ... انت - يا خالقي - لا تزيد عن كونك مخلوقا وهميا آخر ، وقراؤك ايضا مخلوقات وهمية لا تزيد في شيء علي انا ... على اوجستو بيريث ضحيتك التي كتبت عليها الموت ! ... » .

وقد اثارت هذه الرواية ثائرة النقاد التقليديين ، اذ لم يستطيعوا ان يفهموا ما يرمى اليه اونامونو من اشارة الى كون هذه الحياة ضربا من اللغو والعبث والوهم ، ومن نظرة يستحق معها المفكر الاسباني الكبير ان يجعل في طليعته المبشرين بما أصبح يدعى الآن « مسرح العبث » - وما هو في الحقيقة من العبث في شيء ، بل هو الجدل كله - ، واقبل عليه هؤلاء النقاد بتهمونه بانه خرج على تقاليد الكتابة الروائية وكسر قوانينها المتواضع عليها وبان روايته تلك لا يجوز ان تعد من الرواية في شيء ، وقبل اونامونو تحديهم في سخريته واستخفاف ، فسلم لهم بانه لا يكتب

(٢٩) كان اونامونو وبيرانديللو معاصرين وتوفيا في سنة واحدة (عاش الاديب الاسباني لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello بين سنتي ١٨٦٧ و ١٩٣٦) . ولهذا فلسنا نعرف على وجه التاكيد ما اذا كان احدهما قد تأثر بالآخر ام كان لكل منهما اتجاهه المستقل . والغريب ان رواية « ضباب » لونامونو واولى روايات بيرانديللو التي نرى فيها بوادر تجديده الثوري للمسرح ومبادئ نظريته في الفن ، وهي رواية « السيدة فرولا والسيد بونزا » وهي التي ترجمت الى الانجليزية بعنوان « انت على حق .. اذا كنت ترى ذلك Right are you if you think so » نقول ان الروائيين ترجمان الى تاريخ واحد (١٩١٥) . ونحن نعترف ان بيرانديللو كان قد بدأ انتاجه الادبي كاتباً واقعياً ، ثم تعاونت عوامل كثيرة في حياته منها الازمات المالية التي تلاهت عليه فيما بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٨ واصابة زوجته بالجنون على ان تنتج ذلك التحول العميق في ادبه ، فادت به الى الاقتناع بسخف الحياة وعدم جدواها وهميتها وامكان انقسام الشخصية البشرية الى حقيقتين كلتاها ممكنة على حد سواء ، والى امكان تغير الشخصية بل واستحالتها الى شيء آخر ، مما يجعل الشخصيات الوهمية التي يتدعها خيال الفنان اكثر حقيقة واقعا وهما من الشخصيات « الحقيقية » الحية ، ونسبية الحقائق او ما نؤمن انه حقائق . ونحن نرى ذلك في المسرحية الاولى التي اشرنا اليها وكان قد كتبها قصة ثم حولها الى عمل مسرحي في ١٩١٧ . ونرى نظرية بيرانديللو في سخف الحياة البشرية ولغوها في روايته « قواعد اللعبة » (١٩١٨) والحدود غير الواضحة بين العقل والجنون في « انريكو الرابع » (١٩٢٢) والهوة الهائلة التي تحول بين تفاهم الافراد في « ست شخصيات في البحث عن مؤلف » (١٩٢١) ومثل هذا المفهوم للحياة يحكم انه يقوم على متناقضات الحياة لا يمكن ان يعبر عنه في صورة منهجية ، ففلسفة العبث واللغو التي كان بيرانديللو من اول روادها لا بد ان تكون بدورها متناقضة متضاربة .

رواية (Novela) وإنما يكتب (Nivola) وهو لفظ ساخر لا معنى ولا ترجمة له ، وإنما هو كلمة اخترعها مفكرنا اختراعاً ، وكأنه « كاريكاتير » لمفهوم النقاد من لفظ « الرواية » .

وبعد ، فقد كان اونا مونو هو فحل ذلك الجيل المسمى بجيل ٩٨ وممثلة الأكبر ، وإذا لم يكن قد أولى الفن الروائي كل اهتمامه إذ شغلته عنه نواحي نشاطه الجهم الخصيب فإنه قد ترك في هذا الفن أيضاً صفحات خالدة هز فيها الأذهان بقوة وعنف وأخرجها من الرتابة والتبلد ، وفنه القصصي يعد من أول ردود الفعل العنيفة ضد المذهب الذي كان سائداً في الرواية وهو المذهب الواقعي الطبيعي ، وأبرز المحاولات النورية لاجراج الفن التصصي من رتابة الطبيعيين وضيق افقهم المنزايدي الى عالم وأوسع يفسح فيه المجال لمعالجة المشكلات الفكرية والفنية بشكل فلسفي عميق . وهو في الجملة خلاصة للثقافة الاسبانية وقمة من قمم الادب الانساني في القرن العشرين (٣٠) .



أثورين :

« أثورين (Azorin) » ليس الا اسماً مستعاراً كان يستخفي من ورائه هذا الكاتب الفحل من اعلام جيل ٩٨ ، واسمه الحقيقي « خوسيه مارتينيث رويث (José Martinez Ruiz) (١٨٧٤ - ١٩٦٧) ، وكان مولده في قرية من قرى شرق اسبانيا لا تزال تحمل اسمها العربي : « منوّر Monovar » من أعمال لقنت Alicante إحدى الموانئ المطلة على البحر المتوسط ، وكانت نشأته الاولى في قرية أخرى من قرى هذه المنطقة هي « Yecla » التي عرفها العرب باسم « يكة » التي اخرجت لنا على أيام الموحدين شاعراً ووشاحاً مشهوراً . وإنما نبهنا الى ذلك لما نلاحظه من الأثر العميق الذي خلفته دائماً بيئة هذه المنطقة بجوها الدافئ البديع وريفيها الخصيب الأخضر وبساتينها الجميلة الوارفة التي يغمرها الضوء الساطع والألوان الزاهية على أدب شعرائها وكتابها في القديم والحديث . هي منطقة كانت الطبيعة فيها كريمة مع أهلها فقدمت اليهم من خيرات البر والبحر كل ما يدفع الحاجة ويسر الناظر ويمتع النفس ويبعث في الروح شعوراً من السكينة والراحة وحب الحياة وقوة الاحساس بالجمال . لأمر ما كانت هذه المنطقة على عهد الاسلام في الأندلس هي التي اخرجت لنا طائفة من الشعراء والكتاب لم يتخذوا من أدبهم حرفة ولا مكتسباً ، بل أخذ بالباسم جمال الطبيعة فوقفوا طاقاتهم الأدبية على وصفها وتمثيلها والتعبير عن تجاربهم مع ألوانها وأضوائها وظلالها سواء في مظاهرها الكبرى أو جزئياتها الدقيقة الصغيرة ، من أمثال **ابن خفاجة وابن الزقاق وابن غالب الرصافي** . وسنرى في أثورين وغيره من ادباء هذه المنطقة كيف يكون للبيئة سلطان قاهر على الذين يعيشون فيها فتسم أدبهم بميسم واحد مع توالي العصور وتداول الدول وتباين اللغات والثقافات .

(٣٠) نشرت أعمال اونا مونو الكاملة (ط . غرسيه بلانكو) في ١٦ مجلداً في سنة ١٩٥٨ . وانظر عنه بصفة عامة : Arturo

Barea : Unamuno, 1952 وعن فنه القصصي بصفة خاصة انظر المقدمات التي كتبها لرواياته ، إذ فيها تحليل

دقيق لمنهجه في كتابة القصة ، بل انه افرد لذلك كتاباً خاصاً بعنوان : Como se hace una novela

« كيف تكتب الرواية » سنة ١٩٢٧ ، وانظر كذلك الفصل الطويل الذي اختصه بل ايوخينيو دي نورافي في

كتابه « الرواية الاسبانية المعاصرة » :

Eugenio de Nora : La novela española contemporanea, Madrid, 1962.

على أننا اشرفنا من قبل الى أن من آثار نكبة ١٨٨٩ على ادباء جيلها أنها وجهتهم الى «اكتشاف» ارض قشتالة مهد القومية الاسبانية ونواة اسبانيا الاولى . ولم يكن أثورين بدعاً فى ذلك ولكن نظره الى قشتالة كان من خلال هذه الحساسية الجديدة القديمة التى وهبته اياها بيئته الاولى . فعرفه النصف الاول من القرن العشرين وصافاً وناقداً يتأمل طبيعة اسبانيا وتاريخها الأدبى . ويعيد النظر فيه ويقوم شخصياته الماضية من جديد نقوياً قد يكون فيه كثير من الذاتية ولكن فيه أيضاً طرافة وأصالة .

والى جوار ذلك كان لأثورين نشاطه فى الكتابة الروائية ، ومن أول انتاجه فى هذا الميدان رواية « الارادة La voluntad » (١٩٠٢) ، وهى رواية يدل عنوانها على موضوعها فقد رأينا كيف ألح كتاب هذا الجيل على الحديث عن تلك السلبية التى انتقاد لها الشعب الاسبانى ازاء محنته التى كانت فى نظرهم نوعاً من « فقد الارادة » والاحساس العميق بالفشل الذى يشل كل حركة . وفى هذه الرواية لا نكاد نجد احداً ، وإنما الذى يستغرق معظم صفحاتها هو الوصف : وصف المناظر الطبيعية ، ونصوير الحياة التى تمضى فى المدن الصفراء بطيئة متثاقلة . ولكن احساس الكاتب معلق بكل التفاصيل الجزئية مهما بدت تفاهتها ، وهو يسكب على هذه التفاصيل من الحب وانتفاضة الشعور ما يجذب نظراً القارئ ويستحوذ على اهتمامه بكل سكتة وحركة . وقد جعل أثورين مسرحها واحداثها البالغة القلة فى بلدة « يكة » التى قضى فيها سنوات صباه ، ولكنه قصد الى أن يتخذ من هذه القرية رمزاً يقدم فيه خلاصة لكل مدن اسبانيا الصغيرة فى مسنهل القرن العشرين ، تلك المدن الريفية النائية التى لا يكاد يحدث فيها شئ والتى تخلص الى حياتها الريبة الهادئة مديرة ظهرها لكل ما يحيط بها وكأنها فى غيبوبة حاملة .

وقد أتبع أثورين هذه الرواية بكتابين آخرين : « أنتونيسو أثورين » (١٩٠٣) ، و « اعترافات فيلسوف صغير Confesiones de un pequeno filosofo » (١٩٠٤) ، واسلوبه فيهما هو نفس اسلوبه فى روايته الاولى . وهو يضع نفسه محوراً رئيسياً للكتب الثلاثة : فهى أشبه بسيرة ذاتية يحدثنا فيها عن سنوات طفولته وصباه ، ولكنه حديث يختلف فى اسلوبه عما جرى عليه الواقعيون الطبيعيون فى وصفهم من موضوعية واهتمام بالطابع المميز لكل بيئة ، اذ ان أثورين - شأنه فى ذلك كشأن كل كتاب جيله - ذاتى فى كتابته ونحن نحس دائماً بما يفرغه من شعوره على الأشياء ، حتى انه ليتعاطف معها ويكاد يتحد بها .

وهكذا نرى فى أثورين المصور الانطباعى الذى يهتز كيانه أمام الاتيئاء التى تبدو فى الظاهر تافهة صغيرة ، فاذا بها تمثل أمامنا وكأنما دبّت فيها الحياة . أثورين فى الحقيقة شاعر وان كان كل أدبه نثراً ، ونحن نحس بهذه الروح الشعرية فى الايقاع البطيء المنغم لوصفه تلك الأشياء الصغيرة ، ولننظر مثلاً الى هذه الفقرة التى نجد من أمثالها كثيراً فى نثره :

« ساعة الحائط القديمة تحتل مكانها من القاعة الواسعة ، وجدران القاعة مغطاة ببلاطات الزليج البيضاء والسوداء . لقد صحبت الساعة القديمة برنينها الموقع الذى لا يكل أجيالاً من الناس : ثلاثة ... أو أربعة ... أو ستة . ليست هذه الساعة مجرد آلة توقيت جامدة ، بل هى فرد من أفراد هذا البيت ، فهى ترافق الاسرة بدقاتها التى لا تنتهى ليل نهار ، وخلال كل لحظات الحياة ، وما أكثر ما شخصت اليها على طول قرنين من الزمان - أبصار الصغار والكبار . أما الصغار فكانوا ينظرون اليها فى فضول واهجاب ، وأما الكبار ففى حزن لعله ممزوج بشئ من غضب . ربما كان لدى الصغار وهم ينظرون اليها شعور يهمس اليهم : هذه

الحياة تتفتح أمامنا . ترى كم عدد الساعات التي قدر لهذه الآلة الدقاقة أن تسجلها لنا فيما نستقبل من حياة ؟ أما الكبار فلعلهم كانوا يفكرون : الحياة بالنسبة لنا تشرف على النهاية ! ... ما أقل ما بقى لنا من ساعات الحياة في رنات هذه الآلة ! .. » .

أثورين كما نرى يسكب شاعريته على هذه الأشياء الصغيرة ، وهو الأديب القوى الاحساس بالألوان والأصوات ، وهو يحسن اختيار الألفاظ المعبرة ، ولكن في غير نائق متعمل ولا بلاغية طنانة .

ونلاحظ في نشر أثورين الحاحاً على مشكلة الخلود واحساساً قوياً بعنصر الزمن . وقد رأينا طرفاً من ذلك في نفس الفقرة التي اقتطفناها من إحدى رواياته . وفي « اعترافات فيلسوف صغير » نجده يتحدث عن سنى طفولته الأولى في قريته التي « يزيد فيها الوقت على حاجة الناس » ، غير أنه يذكر أنهم كانوا لا يكفون عن مساءلته وحسابه إذا عاد إلى منزل أسرته متأخراً . ويعلق على ذلك قائلاً : « متأخر على ماذا ؟ ولماذا ؟ أى مهمة جلية كانت تنتظر منا تأديتها حتى نحاسب على الدقائق مثل هذا الحساب العسير ؟ أى قدر خفى فرض علينا حتى يوجب علينا أن نتدبر لحظاتها ونحكم تقدير انفاقها لحظة لحظة في مثل هذه القرى الشهباء التي لا تند فيها حركة ؟ لست أدري ولكن الذى أدريه هو أن تعبير « الوقت متأخر » الذى طالما سمعته في طفولتي قد أصبح هو العامل الأساسى الموجه لحياتي ، وكلما نظرت إلى الماضى تولانى قلق لا أعرف تفسيراً له . قلق من اننى تأخرت ... تأخرت في القيام ببنىء لأدري ما هو ! ... هو قلق رهيب وهم يجثم على صدرى كأنه حمى ، وأنا أرى تتابع لحظات الحياة تمر من بين يديّ لحظة بعد لحظة » (٢١) .

وقد كان هذا الاحساس بوطاة الزمن وتسرب الوقت من حياة الانسان نتيجة لنشبت بالحياة ... تشبت يدل على الحب رغم ما يجده المرء فيها من ألم . وظالت مشكلة الزمن مانلة في كل إنتاج أثورين الخصيب طوال حياته التي كادت تتم قرناً من الزمان ، فقد كان آخر من مدت له الحياة من جيله إذ لم تأت منه منيته الا منذ بضعة سنوات ، في سنة ١٩٦٧ (٢٢) .



بيوباروخا :

إذا كان أونامونو هو مفكر جيل ٩٨ ، وأثورين هو كاتبه الأول ، فان بيوباروخا نيسي Pío Baroja y Nessi (١٨٧٢ - ١٩٥٦) هوروائيه الأعظم بغير منازع ، وهو يعد كذلك من أبرز الكتاب القصصيين في آداب اللغة الاسبانية كلها .

(٢١) من الطريف أن نلاحظ كيف تمثل قوة الاحساس بالزمن وبمشكلة الموت والفناء مرتبطة بالطبيعة ومظاهرها عند طائفة من شعراء الطبيعة العرب الذين عاشوا في تلك المنطقة من شرق الأندلس (بلنسية وإقليمها) ونعرب على ذلك مثلاً بقصيدة رائعة لابن خفاجة الشقري (ت سنة ٥٣٣ هـ / ١١٣٩ م) في وصف الجبل تتردد فيها نفس المعاني التي ترد بكثرة في نشر أثورين (انظر هذه القصيدة في ديوان ابن خفاجة ، بتحقيق الدكتور السيد مصطفى غازی ، الاسكندرية سنة ١٩٦١ ص ٢١٦) .

(٢٢) نشرت أعمال أثورين الكاملة بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٣ في مدريد . وانظر عنه :

L.S. Granjel : Retrato de Azorin, Madrid, 1958.

A. Krause: Azorin, the little Philosopher, University of California, 1948.

وانظر الفصل الخاص به أيضاً في كتاب أيوخينيو دى نورا المذكور عن الرواية الاسبانية المعاصرة وكذلك كتاب ما ريتش كاتشيرو عن روايات أثورين :

José Maria Martinez-Cachero: Las novelas de Azorin, Madrid, 1960.

ولد بيوباروخا فى احدى قرى سان سباستيان عاصمة اقليم جيبوثكوا ، فهو اذن باسكى مثل اونامونو ، غير أن تكوينه الثقافى كان مختلفاً عن تكوين صاحبه ولبلديه ، اونامونو كان مفكراً فيلسوفاً غزير العلم واسع الاطلاع على ثقافات عصره فضلاً عن ألوان الثقافة القديمة : أما بيوباروخا فقد كان هو الروائى الخالص الذى لم يخرج عن ميدانه أبداً ، وكانت معرفته بالتراث الاسبانى القديم محدودة لا تقاس بتكوين اونامونو المتين . بل كانت دراسة باروخا الاولى لا تنبئ عما سيقدر له فى مستقبله . فقد كان أبوه أحدمهندسى المناجم ، ودرس هو الطب وزاول المهنة فترة قصيرة ، كما أدار عمل مخبز كانت تمككه عمه له . على أنه سرعان ما انصرف عن هذه الأعمال ، فبدأ ينشر مقالات فى الصحف فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر . وكانت شخصيته فى هذه الفترة المبكرة من حياته تتميز بمزيج من الخشونة والسذاجة ، وكانت له آراء متمردة على الرغم من أنه كان فى قرارة نفسه بورجوازياً . وتضع نزعتة الفردية وهوائيته المتقلبة فى كتاباته التى ترجم فيها لنفسه . وينعكس طابع جيله على شخصيته فى الحاحه على أن يصور نفسه متفرداً لا تضمه وأهل عصره رابطة (فقد كان باروخا ممن أنكروا بشدة وجود ما يدعى باسم جيل ٩٨) ، وفى تورته على المعالجة التقليدية للموضوعات المتداولة بين أهل عصره ، وفى سلبيته بل واعراضه عن محاولة تفهم كثير من جوانب الماضى الاسبانى وتراثه الحضارى القديم . وقد ظهر ذلك فى كتاباته المبكرة التى نشر من بينها الى « شباب وأنانية Juventud egolatria » وفى « كهف الفكاهة La caverna del humorismo » ، ثم فى « مذكراته » التى نشرها فى سبعة مجلدات بأخرة من عمره تحت عنوان « من آخر منعطف للطريق Desde La ultima vuelta del camino » (بين سنتى ١٩٤٤ و ١٩٤٩) . وقد ذكر باروخا فى هذه المذكرات أنه - على عكس كثير من آراء نقاده - انما كان يحمل فى أطواء نفسه اتجاهاً رومانسياً كامناً . وقد يكون ذلك صحيحاً اذا فهمنا من الرومانسية لا ما فيها من رقة العاطفة والتهاب الوجدان ، وانما ما كانت تشتمل عليه من حدة الاعتداد بالـ « أنا » ... بالذاتية المتحدبة الجارحة .

كان باروخا رجلاً متشائماً فى نظرتة الى الحياة ، فوجه طاقته الى السخرية منها فى مأساوية اليمه ، سخرية لم يخل فيها من تأثير بالمفكرين والروائيين الاوروبيين الذين سبقوه ، فقد كان كثير الإعجاب بالقصاصين الروس ولاسيما تورجينيف ودستويشسكى ومن الانجليز والأمريكيين بديكنز واجار الان بو ، وكان كثير القراءة للفلاسفة الألمان ولشوبنهاور ونيثشه بوجه خاص ، على أنه كان مع هذه النيارات الرافدة لفنه اسبانياً أصيلاً لم يقلد أحداً ولم يخلف وراءه مذهباً أو مدرسة .

ومن أول أعماله الروائية التى تمثل اتجاهه حق التمثيل رواية « طريق الكمال El camino de la perfeccion » (١٩٠٢) التى يجمعه فيها بجيله توجيه اهتمامه الى قشتالة وبيثتها وتاريخها القديم ، فمسرحة الرواية هو طليطلة عاصمة قشتالة التى استقر فيها المصور العظيم « الجريكو El Greco » (أحد أعلام العصر الذهبى فى القرن السادس عشر) ، واذا كان باروخا كما ذكرنا معرضاً عن الأدب الاسبانى القديم اعراضه عن التاريخ الماضى كله فان ما يروعننا فى هذه الرواية هو تفهمه العميق لفن التصوير القديم ، وفى هذه الرواية التى صور فيها مشاعر متناقضة من الحب الشهوانى الجارف والحب الصوفى الرفيع نرى كيف ينبض فى نفس المؤلف احساس غامر بالألوان ومشاهد الطبيعة القشتالية ، بل نرى فيها تأويلاً رائعاً للوحات الجريكو التى لا تزال تزدان بها متاحف طليطلة وكنائسها .

أما طريقة باروخا فى معالجة رواياته فانها تقوم على ما يمكن أن يسمى « تطوراً حيويًا » فى

شخصيات قصصه وأحداثها ، تطوراََ نتابعه اثناء القراءة ، فيبدو لنا معه كما لو كنا نشاهد القصص وهو يرسم خطوط الرواية ويبرز سلوك شخصياتها وتصرفاتهم ويكيف الأحداث على حسب الاهتمام الذي تثيره في نفس النافذ أو المشاهد ، ولكن مجموع هذه الأحداث بعيد عن تلك المتانة والترابط اللذين امتاز بهما أعلام المدرسة الطبيعية مثل فلوير مثلاً ، وهو كذلك بعيد عن تلك الطاقة والمقدرة على الارتجال السريع التي نجدها عند جالدوس . ونجد في روايات باروخا حركة سريعة ، بل هي في بعض الأحيان تباغت القارئ على غير توقع ، وهو في هذا على على طرف نقيض مع زميله من أعلام جيل ٩٨ : أنورين ذي الايقاع البطيء والمتناقل . والروح التي تسري في قصصه - شأنه في ذلك كشأن كل كتاب هذا الجيل - هي روح من التشاؤم المرير والسخرية القائمة الدامية .

ويقول **ثيسر بارخا** César Barja (٢٣) أحد نقاد باروخا ان رواياته أشبه ما تكون برحلة لعل أقل ما يهم فيها هو الهدف الذي توصل اليه، وإنما المهم هو الطريق في حد ذاته ، فهو طريق رائع مثير ، ونحن نرى المؤلف فيه وهو يحيى هذا ويودع ذاك ، ويقص علينا مغامرات ، ويناقش أفكاراً ، ويتحدث عن تأملات ، ويصف لنا مناظر ومشاهد ، ويروي لنا نوادر غريبة وحكايات من كل نوع .

ونلاحظ في باروخا أيضاً اتجاهاً الى استبعاد كل ما يوحى بتلك البلاغية الطنانة التي كانت تميز أسلوب القرن التاسع عشر ، فهو يعمد الى المعنى عن أقصر طريق ، وهو يعترف بأنه ربما ورد في كتاباته بغير قصد تعبير من تلك التعابير المشعرة بالتأنق والتفصيح ، فاذا كرر النظر فيما كتب أسرع بحذفه أو الاستبدال به بجملته بسيطة عارية من الزينة . وهذا هو ما جعل **ترند** Trend يصف طريقة باروخا في الكتابة بأنها « أسلوب الرجل الذي يكتب وهو لابس خفلاً منزلياً The style of a man in slippers » (٢٤) .

ولعل من أكثر انتاج باروخا تمثيلاً لفنّه وعصره روايته « شجرة العلم El arbol de la ciencia » (١٩١١) ، اذ نرى فيها نظرة المؤلف الى الحياة من حوله ، والمشاهد الاولى من الرواية تصور لنا جو مدريد وأوساطها المختلفة في الوقت الذي أحاط بمحنة اسبانيا وهزيمتها في حربها مع الولايات المتحدة سنة ١٨٩٨ . وبطل الرواية هو « أندريس أورتادو » الذي يكاد يكون خلاصة لجيل هذه الفترة ، فهو مثقف قلق حائر الروح يشهد تدهور الأحوال أمام ناظره ولكنه عاجز عن فعل أى شيء . وهو يعرف ما ستؤدى اليه هذه الحرب ويتنبأ بمصيرها ، فباروخا يظهره في الوقت الذي توشك فيه الحرب على النشوب وقد وجه اليه سؤال عما اذا كان يرى أن اسبانيا سائرة الى الهزيمة فيجب : « لا الى هزيمة ... ولكن الى مجزرة ! ... » . غير أن أندريس أورتادو - الذي يمكن أن نستشف من ورائه باروخا نفسه - ليس رجلاً مجرداً من المشاعر الوطنية ، فهو يعبر على هذه الصورة الوحشية في صراحتها الخشنة عما يراه من سلبية الناس في مدريد بعد وقوع الهزيمة :

« كان أكثر ما يفيظ أندريس هو عدم مبالاة الناس بما طرق أسماعهم من أنباء . فقد كان

Casar Barja: Libros y autosos modernos, Madrid, 1925.

(٢٣)

J.B. Trend: Perez Galdos and the Generation of 1898 (A Picture of Modern Spain), Boston New York, 1921.

(٢٤)

يعتقد أن الاسبانى اذا كان عاجزاً عن الاسهام فى العلم والحضارة فان شعوره القومى كان فوق مستوى الشبهات ، ولكن ها هو ذا يرى الآن كيف يخيب ظنه حتى فى هذا الأمل المتواضع . لقد وصلت الأنباء بتحطيم اسطول اسبانيا الصغير فى مياه كوبا والفيايبين ، ومع ذلك فقد ظل الناس يتسابقون الى المسارح وحفلات مصارعات الثيران كما لو لم يكن قد حدث شيء ! ... أما تلك المظاهرات التى سبقت الحرب وما تردد فيها من هتاف وصراخ فقد كانت أشبه بزبد البحر أو دخان القش ! ... » .

على هذا النحو من النقد اللاذع القاسى يتحدث باروخا على لسان بطل روايته عن أوضاع بلاده ، ولكنه نقد يشف عن روح قومية تسعى الى الإصلاح عن طريق الصراحة الخشنة والى البناء عن طريق الهدم . وكان هذا دأب جيل باروخا كله .

والحقيقة أن هذا النقد الذاتى الصارم ليس شيئاً جديداً فى تاريخ الفكر الاسبانى - ونحن حينما نتحدث عن هذا الفكر نضم اليه فى غير تردد الفكر الأندلسى العربى - فنحن نجد مثيلاً له على عهد الاسلام فى الأندلس لدى طائفة من المفكرين عاصروا محنة من أكبر محن الاسلام الأندلسى ، وهى الفتنة البربرية التى ذهبت بخلافة بنى أمية فى الأندلس فى أوائل القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . . . هذه الطائفة التى كان من أكبر أعلامها المؤرخ ابن حيان والفكر ابن حزم والشاعر ابن شهيد هى التى يمكن أن نعتبرها جيل ٩٨ على عهد دولة المسلمين فى الأندلس . وقد أدى بهؤلاء شعورهم القومى وولأؤهم لبلادهم الى توجيه أقصى ضروب النقد لأوضاع امتهم على النحو الذى نراه عند هذا الجيل من المفكرين الاسبان بعد ذلك بشمانية قرون . ويكفى أن نورد من أمثلة هذا النقد الذى يتفق على نحو غريب مع عبارة باروخا التى اقتطفناها ما قاله ابن حيان القرطبى ، وقد ساقه أيضاً على لسان أمير قشتاله :

« كنا نظن أن الدين والشجاعة والحق عند أهل قرطبة ، فاذا القوم لا دين لهم ولا شجاعة فيهم ولا عقول معهم ، وانما اتفق لهم ما اتفق من الظهور والنصر بفضل ملوكهم (يعنى خلفاء بنى أمية) ، فلما ذهبوا انكشف أمرهم » (٢٥) .

ومن هذا نرى كيف يكاد يكون رد فعل المفكرين والمصلحين فى اسبانيا ازاء الأزمات والمحن الكبرى واحداً على طول تاريخ هذه البلاد ، سواء فى تاريخها الاسلامى الوسيط ، أو المسيحى الحديث ! ...

ونعود الى رواية باروخا « شجرة العلم » فنلاحظ فيها ما سبق أن لاحظناه فى كل اهتمامات جيله من الحاح على تصوير قرى قشتالة الفقيرة الدكناء وما يضطرب فيها من مظاهر البؤس القابض للنفس وكأنه يرى فى هذه القرى رمزاً لاسبانيا كلها .

غير أن عالم باروخا القصصى لم يقتصر على أمثال هؤلاء الأبطال المتشائمين المنطوين على أنفسهم ، العاكفين على انتقاد أحوال بلادهم فى سلبية مريرة ساخرة ، بل نرى لديه أيضاً

(٣٥) انظر ابن مغازى المراكشى : البيان المغرب ، بتحقيق ليفي بروفنسال ، باريس ١٩٣٠ ، المجلد الثالث ص ٩٠ . وانظر تعليقاتنا على هذه العبارة فى مقدمة كتاب المتنبس لابن حيان ، بتحقيق محمود علي مكي ، نشر المجلس الأعلى للشتون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٩٢ وما بعدها .

شخصيات قوية العزيمة متدفقة الحركة، ونضرب لها مثلاً بشخصية « ايوخينيودي أبرانيتا Eugenio Aviraneta » الذي جعله بطل سلسلة من الروايات التاريخية . وضع لها عنواناً معبراً : « مذكرات رجل دائب النشاط Memorias de un hombre de accion » ، وشخصية هذا البطل تاريخية منتزعة من الواقع ، فقد كان من أبطال حرب الاستقلال التي اضطلمت بها العصابات الوطنية الاسبانية ضد جيش نابوليون بونابرت في مطلع القرن التاسع عشر ، وكان مفامراً شجاعاً متحرراً الآراء ، اشترك بعد حرب التحرير في الحروب الأهلية المعروفة باسم « الحرب الكارلية » . ونرى باروخا في هذه السلسلة يعالج موضوعاً تاريخياً سبق أن عالجه بيريث جالدوس في مجموعته الضخمة « الأحداث القومية » التي سبق أن تحدثنا عنها ، إذ أن أبرانيتا المذكور قد جاء ذكره في « أحداث جالدوس » وان كان بشكل عارض . ولعل من المفيد أن نقف على الفرق بين الروائيين المشهورين في معالجتهم لهذا اللون من الفن القصصي التاريخي ، وذلك على ما أوضحه باروخا نفسه :

« لست أرى بين مجموعتي هذه ومجموعة جالدوس من المشابه الا ذلك المظهر الخارجي الذي يقتضيه تشابه الموضوع والحديث عن نفس العصر . أما فيما عدا ذلك فطريقتنا مختلفتان كل الاختلاف : جالدوس تناول التاريخ لرغبته فيه وإشاره له ، أما أنا فقد كانت معالجتى لجانب منه راجعة الى اهتمامي الخاص بأحدى شخصياته . وجالدوس اختار تلك اللحظات البارزة من حياة شعبنا لكي يؤرخ لها ، أما أنا فقد كان عليّ أن أقنع بما قدمته لي تلك الشخصية من أحداث . ومفهومى من التاريخ يخلف عن مفهومه ، فهو يصور اسبانيا كما لو كانت اقطاعاً منعزلاً متفرداً في العالم لا صلة له بما حوله ، أما أنا فقد رأيتها بكل ما كان يدور فيها من صراع بين محافظيها وأحرارها وثيقة الصلة بما يجاورها ، ولا سيما فرنسا ، ثم ان جالدوس يوحى الى القارئ بأن اسبانيا على عهد حرب الاستقلال كانت بعيدة كل البعد عن اسبانيا الحاضرة ، وفي رأي أنها لم تكد تتحول عما كانت عليه آنذاك ، ولا سيما في الريف » (٢٦) .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا الكلام بمزيد من التفصيل عن الانتاج الخصب الفزير لبيو باروخا ، فقد ظل هذا الروائي الكبير - أشهر قصاصي اسبانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين - مواصلاً للكتابة حتى سنة ١٩٤٩ ، وهو يُعد بغير شك حامل لواء الرواية الاسبانية بعد بيريث جالدوس . وإذا لم يكن قد خلف مذهباً أو مدرسة فإن أثره واضح في جميع القصصين الذين أتوا بعده الى اليوم ، ورواياته لا تزال حتى الآن غذاء أساسياً لكل الأجيال الجديدة من الروائيين (٢٧) .



(٢٦) تتألف هذه المجموعة من عدد كبير من الروايات نشرها باروخا بين سنتي ١٩١٣ و ١٩٢٨ ، وللمؤلف تعليقات قيمة على هذه الروايات اجتزأنا منها بتلك الفقرة الواردة هنا ، وهي متضمنة في كتابه « صفحات مختارة Paginas esogids » ط . مدريد سنة ١٩١٨ ص ٣٧١ .

(٢٧) نشرت أعمال باروخا الكاملة في مدريد بين سنتي ١٩٤٦ و ١٩٥٢ . وقد كتبت حول هذا الروائي دراسات كثيرة من أحدها كتاب المؤلف الروائي خوان اربو عن « بيوباروخا وعصره » وكتاب بايثا عن « باروخا وعالمه » :

Juan Arbo : Don Pio Baroja y su tiempo, 1964.

F. Baeza: Baroja y su mundo, Madrid, 1962.

رامون دل فاى انكلان :

لا شك فى أن **رامون دل فاى انكلان** (١٨٦٩ - ١٩٣٥) من أكثر شخصيات الأدب الاسبانى الحديث طرافة وأصاله وإثارة للاهتمام ، وكان أول مظاهر الغرابة فيه شكله وهيئته بلحيته الكثثة الطويلة التى كانت تسترسل على صدره حتى ليبدو وكأنه أحد أنبياء العهد القديم ، ثم غرابة أطواره وبوهيميته وغرامه بكل ما يخرج على المؤلف المعتاد .

ولو أننا نظرنا الى حياة فاى انكلان بالنسبة لمعاصريه لوجدنا أنه يستحق أن يُسالك فى مجموعة الادباء المعروفين باسم جيل ٩٨ ، فقد كان - باستثناء اونا مونو - أكبر هذه الطائفة سناً . غير أنه اذا كان قد جمعته بهؤلاء المفكرين والادباء رغبة فى التجديد فإنه كان يختلف عنهم اختلافاً بيناً فى موقفه ازاء قضايا الأدب والنقد وفى الألوان الأدبية التى كانوا مفرمين بمعالجتها ، وأخيراً فى أسلوب الكتابة وطريقتها .

ففاى انكلان كان شاعراً فى المقام الأول ، واذا كان قد أسهم بعد ذلك فى الأدب المسرحى والتقصى فإنه لم يحاول أن يقف موقفاً نقدياً واضحاً من قضايا عصره ، فيكتب فيها مجموعة من المقالات كما فعل كل أعلام جيل ٩٨ . وقد بدأ انكلان نشاطه الأدبى منتظماً الى تلك المدرسة الشعرية التى ولدت فى أواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الأمريكى النيكاراجوى روبن داريو والتى عرفت باسم « المدرسة الحديثة El Modernismo » . بما فيها من اهتمام فائق بالأسلوب وصقل التعابير وتوليد الصور والاهتمام بجرس الكلمات وموسيقيتها . وان كان بعد ذلك قد تطور بهذا الاتجاه وانفرد بأسلوب متميز أصيل .

على أن ما يهمنا هنا ليس هو رامون الشاعر وإنما الروائى ، وفى رواياته كما فى شعره يبدو لنا الفارق بين أسلوبه الأول الذى كان يجرى فيه على النهج الحديث من اهتمام بالأسلوب والصور الفنية والتعبير باللفظ وموسيقاه ، نرى ذلك فى تلك الرباعية الثرية التى سماها المؤلف « السوناتات الأربع Las cuatro sonatas » ، وقد وزعها على الفصول الأربعة : الخريف (١٩٠٢) ، الصيف (١٩٠٣) ، الربيع (١٩٠٤) ، الشتاء (١٩٠٥) . وبطل هذه المجموعة شخصية غريبة دعاها المؤلف « المركيز دى برادومين El marqués de Bradomin » ووصفه فيها بأنه « دميم الطلعة ، كاثوليكي ، عاطفى » وهو فى الحقيقة صورة محورة لفاى انكلان نفسه . فقد كان مثله مزيجاً متناقضاً من التدين والحسية الشهوانية ، من الرقة والقسوة ، من العاطفية الشعرية والابتدال السوقي . والرباعية تدور حول مفامرات هذا البطل الغرامية الذى كان أشبه بكازانوفا جديد .

غير أن فاى انكلان فى طموحه الى السموبغنه كان لا يفتأ يبحث عن ألوان جديدة من الأصالة سواء فى شعره أو نثره . ولهذا فأننا نجد أنه يتجه الى أسلوب جديد تخفف فيه من تكلف المدرسة الحديثة وافتنانها فى الصياغة والصقل وعمل فيه على أن يكون تعبيره أكثر تلقائية وحيوية . وهذا الأسلوب الجديد هو الذى نلاحظه فى المرحلة الثانية من فنه الروائى . وأهم ما يمثلها روايته التى أدارها فى أحد بلاد أمريكا اللاتينية (وهى المكسيك التى زارها المؤلف مرتين) : « تيرانو بانديراس » ، ثم مجموعته التى أطلق عليها اسم « الحلبة الابيرية » .

أما « تيرانو بانديراس » (١٩٢٦) فهي قصة أحد الثوار الأمريكيين (وهو يشير بغير شك الى الثورة التي قام بها البطل المكسيكى بانتشوفيا Pancho Villa ذو الشهرة الاسطورية) . وهي رواية غنية بوصف مشاهد الطبيعة وبالاحداث العنيفة الدامية وبالمفردات التي اراد المؤلف فيها ان يوهمنا انها الاسبانية التي يتكلمها ذلك الشعب الأمريكى وان كانت في الحقيقة من صنع فائ انكلان نفسه مقلداً بها طريقة المكسيكيين في الكلام . ومع ذلك فان هناك نقاداً كثيرين من المكسيك وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية يشهدون بأن هذه الرواية هي خير ما ألفه كاتب من خارج منطقتهم تصويراً للبيئة الأمريكية ونفسيات اهلها ومشاعرهم وحياتهم .

وتبدو شخصية فائ انكلان في هذه الرواية بارزة مميزة ، اذ نجد فيها ما نجده أيضاً في شعره ومسرحه من سخرية دامية مأساوية ومن مبالغات كاريكاتورية تستحيل فيها الاحجام والأبعاد عما هي عليه في الواقع ، وتنفجر فيها العواطف والشهوات على نحو بالغ العنف . ويكفى ان نذكر لاعطاء فكرة عن هذا الجو العنيف المخضب بالدماء في تلك الرواية ان « تيرانو بانديراس » في نهايتها بعد مغامراته الكثيرة وحينما رأى كيف ضيقت قوات الحكومة عليه الحصار اذا به يصعد الى حيث كانت ابنته ، فيجرها من شعرها ويفمض عينيها ويطعننها بخنجره خمس عشرة طعنة قبل ان ينتحر هو قائلاً انه يؤثر ذلك على ان يتركها لكي يعيث بها خصومه .

وأما مجموعة « الحلبسة اليبيرية El ruedo iberico » فتتضمن عملين روائيين : « بلاط الأعاجيب La corte de los milagros » و « ليخني سيدي Viva mi dueno » (١٩٢٧ - ١٢٩٨) ، وفيهما يصور اسبانيا خلال السنوات الأخيرة من عهد الملكة ايزابيل الثانية ، فبلاط هذه الملكة هو المقصود بعنوان الحلقة الاولى . وطبيعى ان ننتظر من هذا الشاعر الساخر معالجة لتلك الموضوعات التاريخية مختلفة كل الاختلاف عن معالجة بيريت جالدوس في « احداثه القومية » ، فهو يقدم لنا عالماً صارخ الألوان أحواله ريشة الكاتب الى مجموعة من اللوحات الكاريكاتورية ذات السخرية القاسية المرة ، حيث تصبح الشخصيات بين يدي المؤلف أشبه ما تكون بدمى مسارح العرائس .

ولعل أهم ما في نشر فائ انكلان هو طموحه الى أن ينفرد بأسلوب تعبيرى خاص به فقد كان الناس في أيامه بين طريقتين في التعبير : خطاب المجالس العامة المتسم بما كانوا يعدونه فصاحة وبلاغة ، والحديث اليومي العادى . أما الأول فانه كان تكلفاً وجمعاً فارغة ، وأما الثانى فقد كان كلاماً مفسولاً لا جمال فيه ولا موسيقى ، وائى فائ انكلان فحطم هذا وذاك وعلم الناس كيف يكتبون بفن ، مبتدعاً أسلوباً لم يستطع أحد ان يجاريه فيه وان كثر مقلدوه ، على أن الذى لا شك فيه هو أن نفوذه كان طاغياً على الأجيال التالية له (٣٨) .



(٣٨) نشرت أعمال فائ انكلان الكاملة في مدريد سنة ١٩٤٥ . وانظر حوله .

F. Almagro: Vida y literatura de Valle-Inclan, Madrid, 1943.

G. Diaz-Plaja: Las estéticas de Valle-Inclan, Madrid, 1965.

وانظر الفصل الخاص به في كتاب ايوخينو دى نورا الذى سلفت الاشارة اليه .

رامون بيريث دى أيلالا :

تعتبر شخصية رامون بيريث دى أيلالا (١٨٨١ - ١٩٦٢) من أهم شخصيات الجيل التالى لجيل ٩٨ . وقد ولد ودرس فى أوفييدو عاصمة إقليم أستوريس فى شمال اسبانيا ، فهو بلديّ لاثنين من كبار القصاصين عرضنا لهما من قبل : بالايو فالديس والناقد المعروف « كلارين » الذى كان يعد من طلائع ذلك الجيل الثورى المجدد . وعلى هذا الأخير تلمذ بيريث دى أيلالا وبروحه تأثر . ثم أعانت على صقله ووصله بالتيارات الأدبية فى الخارج رحلاته الكثيرة فى أوروبا ، اذ عمل مراسلاً حريباً لبعض الصحف الاسبانية خلال الحرب العالمية الاولى ، ولما أعلنت الجمهورية الثانية فى اسبانيا سنة ١٩٣٠ كان أيلالا من كبار مناصريها ، فعين سفيراً فى لندن سنة ١٩٣٢ ، ولما اندلعت الحرب الأهلية هاجر الى الأرجنتين واستقر فى منفاه نحو عشرين سنة ، اذ لم يعد الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٥ ، وواصل بعد ذلك نشاطه فى الكتابة ولكن انتاجه كان قليلاً خلال السنوات الأخيرة من حياته .

كان أيلالا مثل أساتذة الجيل السابق متنوع الانتاج : كان شاعراً وقصاصاً وناقداً ، وعلى يده بثت نفحة جديدة من الحياة فى الموضوعات التى عالجها جيل ٩٨ ، مع تأثر بالاتجاهات الأدبية والفكرية الجديدة التى ظهرت فى أوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وأهمها الاتجاه الرمزي .

وفى فن أيلالا الروائى مرحلتان متميزتان : الاولى التى كان فيها خاضعاً لنفوذ الواقعية التى كان جالدوس أعظم ممثليها ، ولكنها واقعية ترسم على خلفية من المرارة والتشاؤم ، ويشيع فيها هذا الشعور المشترك بين ادباء جيل ٩٨ : الشعور بالمعنى المساوى للحياة . وأهم أعمال بيريث دى أيلالا خلال هذا الدور من حياته رواية « ظلمات فى القمم » (Tinieblas en las cumbres) (١٩٠٧) التى يبدو فيها الاستخفاف بالقيم الدينية والخلقية التقليدية ، ثم رواية اخرى اتخذ لها هذا العنوان الغريب : « ا. م. د. ج. A.M.D.G. » (١٩١٠) ، وفيها يصور لنا الحياة فى دير من اديرة الرهبان اليسوعيين (الجيزويت) ، فيعرض لنا نماذج متنوعة مختلفة من هؤلاء الرهبان فى سخرية لازمة ومبالغات يشدد فيها الضغط على الألوان القائمة مندداً بالفساد الخلقى لكثير منهم . ولهذا فقد أثارت الرواية ثائرة رجال الكنيسة والمتزمتين . ومن روايات هذه الفترة أيضاً « جوابات أديرة وراقصات Troteras y danzaderas » (١٩١٣) ، وهى تدور فى بيئة مدريد ، ويصور لنا فيها الوسط الأدبى فى العاصمة الاسبانية مفرغاً سخريته على بوهيمية كثير من رجال الفكر والأدب (والرموز هنا شفافة بحيث نستطيع أن نعرف بسهولة على أشخاص الدين عمد المؤلف الى التهمك منهم من رجال الوسط الأدبى) . والرواية مفرقة أيضاً فى التشاؤم ، اذ نرى البطلة التى يحبها الأدب المثقف لا تلبث أن تعرض عنه الى فتى لا نصيب له من الثقافة ولكنه استحوذ على اعجابها وبهرنظرها بكمال جسده ووسامته وقوة بدنه ، وينتهى الفشل بالأديب المثقف الى الانتحار .

اما المرحلة الثانية فى حياة أيلالا الأدبية فانه يبدو فيها أكثر نضجاً وأعمق تفكيراً فهى نتاج هذه الثقافة الواسعة التى اتبعت له على مر السنين وبفضل رحلاته الكثيرة داخل اسبانيا وخارجها . ومن أهم الأعمال الروائية التى تمثل هذا الدور الجديد « تيجرى خوان Tigre Juan » و « أزمة شرف El curandero de su honra » (١٩٢٦) ، وفيهما يعالج مسألة الشرف معالجة فكرية

سيكولوجية ، وقد كانت هذه المسألة مما شغل الكتاب الاسبان منذ أن اتخذها تيرسودى مولينا Tirso de Molina (ت ١٦٤٨) موضوع مسرحيته الخالدة « دون خوان Don Juan » . ونرى هنا تحليلاً لمشكلات الحب والجنس والشرف بأسلوب فيه كثير من الرمزية ، وفيها يتمثل ما أحرزه أيبالا من تقدم في فنه الروائي على مرحلته الأولى (٢٩) .



جابريل ميرو :

والى هذا الجيل نفسه ينتمى الكاتب جابريل ميرو Gabriel Miro (١٨٧٩ - ١٩٣٠) ، وهو مثل بلاسكو ايبانيث وأثورين من اهل منطقة شرق الأندلس المطلة على مياه البحر المتوسط . فقد ولد في اوربولة (من أعمال لقنت على مقربة من بانسية) . وعاش في هذا الاقليم الفنى بخصبه وطبيعته الخلابة المشرقة التى تفهم الحواس . ومن جديد نرى هنا - كما رأينا من قبل في الكاتبين السابقين ، بل وفي التراث العربى الأندلسى لادباء هذه المنطقة - أثر البيئة الطبيعية على من يولدون في رحابها . وقام ميرو بدراسة الحقوق ، ولكن استعداده الطيمى الذى أهله له ملكاته كان بعيداً عن ميدان القانون ، بل نعرف أنه كان مشغولاً بالرسم ، وقد تردد في مستهل حياته بين احتراف التصوير والأدب ، وأخيراً رأى في هذا الميدان الأخير منطلقاً لتعبيره ، ولكن هوايته للفن التشكيلى بقيت غالبية عليه طول حياته وبأشرف نفوذاً كبيراً على نشره الأدبى ، فأصبح فنان الكلمة ، وأصبحنا نستشف من قراءته شخصية المصور التى ظلت دائماً كامنة في أعماق نفسه .

وإذا كانت هناك متابه كثيرة تجمع بين ميرو ومعاصره وبلدته أثورين في كونهما من أساتذة الفن النثرى الذى يعنى عناية كبيرة بجمال الشكل وكمال الصورة ويهتم بالجزئيات الصغيرة والإيقاع البطيء - فان بين الأدبيين فروقاً واضحة : أثورين هو الكاتب المتنوع الثقافة والناقد النافذ النظرة الذى يودع كل إنتاجه مبادئه الأيدولوجية المشتركة بينه وبين جيله . أما ميرو فهو الفنان الخالص الذى لم يخرج عن ميدان الرواية أو النثر الوصفى .

وميرو مثل أثورين في عشقه للأشياء الصغيرة بتفاصيلها وجزئياتها ولا سيما في الريف والمدن الصغرى وفي بثه الحياة في هذه الأشياء ، ولكنه يزيد عليه في تمثيلها والامتزاج بها في روحية متصوفة . وهذا من الفوارق بين الأدبيين : الأول من جيل متشكك متشائم ، والثانى رجل عميق الإيمان تملأ قلبه السكينة ويرف التفاؤل المشرق على روحه .

ويلج هذا الشعور الدينى العميق على ميرو في كل إنتاجه . ومن أبرزه كتابه « شخصيات آلام المسيح Figuras de la Pasion » (١٩١٦) حيث نرى صوراً قصصية للشخصيات التى اتصت بالسيد المسيح . غير أن فلسطين التى صورها لنا في هذه اللوحات القصصية ليست الا بيئة المؤلف بأشجارها ومياهها ونخيلها وشطآن بحرها وقراها وبلدانها الصغيرة . ونحس في كل هذه المشاهد بالقدرة التصويرية التى كانت تبدو في هواية ميرو المبكرة للرسم ، ولا سيما في قوة

(٢٩) نشرت أعمال بيرث دى أيبالا الكاملة في ثلاثة مجلدات في مدريد سنة ١٩٦٤ .

انظر عنه كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكذلك :

JNoma Urrutia: De "Troteras" a "Tigre Juan": Dos grandes temas de R. Fernz de Ayala Madrid, 1960.

الاحساس بالالوان والظلال ودرجاتها ، ثم بالتدين الساذج ، تدين أهل الريف الاسباني الذى ينظر اليه اديبنا فى كثير من التقدير والعطف . وفى هذه الصفحات نجد ما يذكرنا بأدب الشعاعين الفرنسيين المعاصرين لميرو : فرانسيس جام Francis Jammes (١٨٦٨ - ١٩٣٨) وپول كلوديل Paul Claudel (١٨٦٨ - ١٩٥٥) .

وفى سائر روايات ميرو نلمس هذا الاتجاه ، ولا سيما فى روايته « أبونا القديس دانيال Nuestro Padre San Danieł » (١٩٢١) و « الاسقف الأبرص El obispo Leproso » (١٩٢٥) حيث نرى كيف تتحول واقعية الجيل السابق فى يد ميرو الى ضرب من المثالية التى هياها لها تدينه العميق (٤٠) .



فرنانديث فلوريث :

ومن رجال هذا الجيل ايضاً الكاتب والروائي الفكاهي « ونثلاو فرنانديث فلوريث Wenceslao Fernandez Florez » (١٨٨٦ - ١٩٦٤) ، وهو من جليقية الاقليم الذى أخرج لنا من قبل رواية عظيمة هي اميليا باردو بانان وشاعراً روائياً فذاً هو فاي انكلان . وكان صحفياً وقصاصاً لم ينقطع عن الكتابة طوال حياته التى امتدت قريباً من ثمانين عاماً . وكان خلال السنوات الأخيرة من الكتاب الذين تتسابق على عرض انتاجهم شاشات السينما والتلفزيون .

وقد بدأ حياته الأدبية متأثراً باونا مونووفاي انكلان ومن القصاصين الأجانب بالبرتغالي ايسا دى كبرون Eca de Queiros (١٨٤٣ - ١٩٠٠) وكان من اعلام المذهب الطبيعي فى بلاده وبالانجليزى ديكنز والروسي أندرييف . والى هذه الفترة من حياته ترجع روايته « الأعمدة السبعة Las siete columnas » (١٩٢٦) التى تنطق من مفهوم طريف ولكنه مفعم بالتشاؤم : هو أن الخطايا السبع انما هي « الأعمدة السبعة » التى يقوم عليها بناء المجتمع . وقد بدأ فى كتابات فرنانديث فلوريث منذ هذه الفترة المبكرة من حياته ميله الى الفكاهة والسخرية وان كانت تشيع فى نشره ايضاً روح غنائية شعرية كانت من نتاج بيئته الجليقية الرطبة والخضراء .

وقد لزم فرنانديث فلوريث اسبانيا خلال الحرب الأهلية ، وكان يمينى الاتجاه ، فارتبط من الناحية الايديولوجية بالفريق المنتصر ، وظهر ذلك فى كثير من رواياته وقصصه القصيرة التى اشتق موضوعاتها من الحرب أو الصراعات الحزبية التى سبقتها ، وسخر فيها سخرية لاذعة من النظام الشيوعى الذى سيطر على اسبانيا انتصار « الحركة الوطنية » . ومن انتاجه المصور لهذه الناحية « جزيرة فى البحر الأحمر Una isla en el mar rojo » (١٩٣٩) ، ثم « الرواية رقم ١٣ La novela numero 13 » (١٩٤١) . وفى الاولى لا يعنى بالبحر الأحمر ما يفهم من ظاهر التعبير ، بل هو يعنى بحر الشيوعية الذى طم حتى أغرق كل أنحاء البلاد ، وبالجزيرة فيه تلك السفارات الأجنبية التى كانت آخر ملاذ يلجأ اليه الهاربون من النظام الشيوعى ، ولهذا فان الرواية تعتبر وثيقة حية لمغامرات أولئك اللاجئين السياسيين وحياتهم القاسية فى تلك السفارات .

(٤٠) نشرت أعمال جابرييل ميرو الكاملة بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، ثم فى ١٩٥٣ (دار نشر أجيلار) ، وانظر عنه .

R. Vidal: Gabriel Miro, Le style et les moyeno d'expression, Bordeaux, 1964.

Salvador de Madariaga: "Azorin", Gabriel Miro, 1922.

وتمتلئ الرواية بصور مريرة للجوع والخوف والارهاب وان كانت تلمع خلالها ومضات انسانية من الرقة والأمل وتخفف من قسوة مشاهداتك الفكاهة الرقيقة التي ميزت كاتبنا في كل انتاجه . أما « الرواية رقم ١٣ » فهي كذلك تتناول حياة اسبانيا تحت الحكم النازي ، ولكنها اقرب الى الدعاية السياسية المتحيزة واقل قيمة فنية من سابقتها .

وقد نشر فرنانديث فلوريت بأخرة من حياته رواية اخرى تعتبر من أروع انتاجه وهي « متاعب المخبر السري رنج Los trabajos del detective Ring » (١٩٦١) . وفيها سخرية بديعة من مفامرات هذا المخبر السري الانجليزي في اسبانيا الماركسية . ومجور الرواية هو أن جواداً انجليزياً من خيل السباق الاصيلة كان قد فقد خلال الفوضى التي سببتها الحرب الأهلية . وانتدبت السلطات البريطانية ذلك المخبر السري النشيط « رنج » للبحث عن الجواد واستعادته ، اذ كان الحصان السعيد لازمة بالغة الخطر من لوازم هيبة الامبراطورية البريطانية واسم بريطانيا العظمى . ويمضي المخبر الهمام في بحثه المضني بنشاط وهمة وتقدير للتبعية الكبرى الملقاة على عاتقه ، وفي الوقت نفسه ببرود انجليزي أصيل ، اذ هو لا يلقى بالا الى ما يدور من حوله : الرجال يقتلون في عرض الطرقات ، والنساء تنتهك أعراضهن ، والأطفال يموتون جوعاً ، ولكن المخبر الانجليزي لا يهمه شيء من ذلك ، فهو يواصل البحث عن حصانه ويتقصى أخباره حتى تظهر في النهاية الحقيقة الرهيبة : وهي أن الحيوان النفيس قد ذبح وأكل لحمه الجائعون في غمرات الحرب ، بل واشترك معهم المخبر « رنج » نفسه في التهام نصيب من لحمه (٤١) .



الجيل الطليعي :

رامون جومث دي لاسرنا :

في مستهل القرن العشرين يظهر جيل من الادباء في اسبانيا تواق الى التجديد ولكنه حائر لا يعرف الى أن ينتهي به طموحه الى الاثيان بشيء لم يسبق اليه . وقد كان معظم هذا الجيل من الشعراء : شعراء بدأوا طريقهم متفرعين اما عن المدرسة الحديثة التي كان رائدها روبن داريو (توفي في ١٩١٦) أو عن الرومانسية الجديدة مثل خوان رامون خيمينث (الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٥٦) خلال المرحلة الاولى من حياتنا الشعرية .

هذا الجيل هو الذي عُرف في تاريخ الشعر الاسباني باسم جيل الطليعة Generacion de vanguardia ، وقد كان غنياً بشعرائه ، ولكن أثره في الفن القصصي اقتصر أو كاد على شخصية واحدة تعد أكثر شخصيات الأدب الاسباني المعاصر طرافة واثارة للاهتمام ، ونعني به رامون جومث دي لاسرنا Ramon Gomez de la Serna (١٨٩١ - ١٩٦٣) . وكان من مدريد من أسرة كثر فيها المفكرون والكتاب . وكان غريب الأطوار متناقض الطباع كثيراً ما يخلد الى العزلة ، وان كان ملاحظاً دقيقاً لا يفتأ يرقب سير الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يخرج من مخبئه ليختلط بالناس أو يتردد على المنتديات الأدبية أو يواجه الجماهير في محاضرات غريبة تكون منصته فيها كرسيًا من كراسي « السيرك » الطائرة أو ظهر فيل أبيض أو ما أشبه ذلك من نوادره و « تقاليعه » الغريبة .

(٤١) نشرت أعمال فرنانديث فلوريت الكاملة (ط . اجيلار) في مدريد سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٧ ، وانظر عنه وعن فنه القصص كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني ٥٥٤/٣ - ٥٥٦ ، وكتاب انتونيو ايجليسياس لاجونا ص ٤٨ - ٥٠ .

ورامون جومث دى لاسرنا مبتكر للون جديد فى الأدب الاسبانى اطلق عليه اسماً ابتدعه ابتداءً هو « جريجيرياس Gregueria » وهو اسم لا سبيل الى ترجمته بشكل مقبول ، وقد ترجم الى الفرنسية بلفظ Criaileries والى الايطالية بكلمة Schimazzi ، وهما ترجمتان لم يرضهما المؤلف . وهذا اللون الجديد جمل قصيرة لا يتجاوز كل منها سطوراً ولا يربط بينها موضوع ، وهى تعبير عن فكرة أو خاطرة تعن للمؤلف ، وكثير منها لا يزيد على تشبيهات أو تعابير مجازية افتن فى توليد صورها أو تلاعب فيها بالألفاظ على نحو ذكرنا بكثير من مقطوعات الشعر الأندلسى أو تلك القطع الصغيرة المترعة بالحكمة مما نراه فى لزوميات أبى العلاء المعرى ، وإن كان الكاتب المديرى لم يقصد الى هدف فلسفى أو عظى ، وإنما كانت غايته فنية قبل كل شيء .

وكان جومث دى لاسرنا فياض القريحة ، آية فى خصوبة الخيال والقدرة على الارتجال ، وكان مشاركاً فى كثير من الفنون الأدبية فقد ألف للمسرح روايات اتجه فيها الى الرمزية ، وكتب كثيراً فى النقد وعدداً هائلاً من التراجم والسير .

ومن أشهر أعمال رامون الروائية « الراسترو El Rastro » (وهو سوق فى مدريد القديمة خاص بالعاديات والأشياء القديمة) (١٩١٨) ونجد فيها تصويراً رائعاً للأحياء الفقيرة فى مدريد ، تصويراً يجمع بين دقة الملاحظة التى تجعله قادراً على تمثيل الواقع ، ولكن بغير أن يتحلل من هذه الشاعرية والفكاهة التى ترف دائماً على نثره . ومن رواياته التى تدور كذلك فى جو مدريد « مصارع الثيران كاراتشو El torero Caracho » (١٩٢٦) ، وفيها صفحات بديعة من أجملها وصفه لحفلة من حفلات المصارعة فى حلبة مدريد الكبيرة ، وتتخلل هذه الصفحات تلك العبارات المجازية والتشبيهات الغريبة التى تشبه فن المنمنمات والتى أصبحت العلم المميز لنثره .

وكان جومث دى لاسرنا قد هاجر الى أمريكا الجنوبية ، فاستقر فى الأرجنتين ، ولكن صلتة بمسقط رأسه مدريد لم تنقطع أبداً ، اذ ظل يوافى مجلات العاصمة الاسبانية وصحفها بمقالاته وقصصه وخواطره حتى وفاته فى بوينوس أيرس سنة ١٩٦٣ (٤٢) .



جيل سنة ٢٧ :

بعد ذلك الجيل الطليعى الذى ظهر فى أوائل هذا القرن والذى تعددت اتجاهاته وتنافرت وإن كان يجمع بين رجاله التوق الى التجديد ، التقت ميول الادباء الشباب فى مذهب فنى متسق هو الذى اصطلح على تسميته بجيل ٢٧ . والسبب فى اختيار هذه السنة بالدات هو أن ظهور الحركة الجديدة كان مرتبطاً بالاحتفال الكبير الذى اقيم بمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشاعر

(٤٢) عن رامون جومث دى لاسرنا انظر اعماله الكاملة التى يديء فى جمعها ونشرها منذ سنة ١٩٥٦ . وانظر كذلك : M. Perez Ferrero: Vida de Romon, Madrid, 1935.

الاسباني **جونجورا (٤٣) (١٦٢٧ - ١٩٢٧)** . فقد تحول هذا الاحتفال الى مظاهرة أدبية حمل لواءها الشعراء الشباب ممن ولدوا قريباً من سنة ١٩٠٠ ، ومن بين هؤلاء شخصيات سيقدر لها في هذا الميدان سطوع وتألق على مستوى عالمي مثل فيديريكو غرسية لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦) وقد كان شعار هذا الاتجاه الجديد هو « الفن الخالص » أو « الفن الفن » ومن أجل هذا كان تقويمهم الجديد لشخصية الشاعر جونجورا الذي كان في نظرهم أصدق نموذج للفنان الذي يعيش لفنه ويبذل كل جهد لتجويده واتقانه .

وإذا كان أبرز أعلام هذا الجيل وأخلدهم أعمالاً هم الشعراء ، فإنه لم يخل أيضاً من بعض الروائيين الذين أرادوا أن يطبقوا على فنهم الروائي نظرية « الفن للفن » محاولين أن يكتبوا ما دعوه « الفن القصصي الخالص » أسوة بـ « الشعر الخالص » . على أن نصيبهم من التوفيق كان أقل من أصحابهم ، ولم يستطيعوا أن يقدموا للفن الروائي ما قدمه زملاؤهم للشعر ، وقد نسي الآن أو كاد ينسى في اسبانيا المعاصرة كثير من انتاجهم الا من تطور بفنه الى اتجاهات اخرى .

وإلى من يستحق أن يوضع على رأس هذا الجيل من الروائيين هو **بنخامين خارنيس** Benjamin Jarnés (١٨٨٨ - ١٩٤٩) الذي كان يصنع روايته كما لو كان ينحت تمثالاً ، في محاولة طموح للوصول الى الكمال دون تفريط أو جزئية ، فالرواية لديه ينبغي أن تقوم على أساس فكري يستعين عليه بالثقافة المتينة والاطلاع الواسع ، دون إهمال للشكل أو الأسلوب ، إذ يبالغ في التألق فيه وفي اختيار الألفاظ له على نحو يكشف عن الجهد المضني والأناة الطويلة .

ومنهم كذلك الشاعر الروائي **أنتونيو اسبينو** Antonio Espina (ولد سنة ١٨٩٤) الذي نجد عنده ضرباً من الرومانسية الجديدة تبدو بصفة خاصة في روايته « لويس كانديلاس Luis Candelas » (١٩٢٩) ، وهي سيرة قصصية لهذه الشخصية الطريفة نصف التاريخية نصف الاسطورية ، شخصية « اللص الشريف » الذي ألهم أخيلة أهل مدريد في القرن الماضي ، إذ كان يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء .

ومن الروائيين الذين نسي اليوم انتاجهم أو كاد على قرب عهدهم **ليديسما ميراندا** Ledesma Miranda (١٩٠١ - ١٩٦٣) من مدينة المرية في أقصى جنوب شرقى اسبانيا . وكان في شبابه واقعاً تحت نفوذ نظريات أورتيجا جاسسييت في ضرورة تجريد الفن من ارتباطه بالأشياء والأشخاص حتى يقصد الفن لذاته . غير أن انتاجه المبكر في الثلاثينيات لم يجد قبولاً كبيراً . ولكنه لم يلبث أن تفوق على نفسه حين بدأ يتامس لنفسه أسلوباً خاصاً يميزه ويعود الى طريق الفن الروائي الصحيح المتمثل في جالدوس وباروخا ، وذلك بعد سنة ١٩٣٩ . ومن رواياته التي لقيت نجاحاً ملحوظاً في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات « المدينة أو قصص شخصيات قديمة Almudena o historias de ciejos personajes » (١٩٤٤) و « بيت الشهرة La casa de la fama » (١٩٥١) . والاولى محاولة لرسم صورة لمدريد

(٤٣) لويس دي جونجورا Luis de Gongora (١٥٦١ - ١٦٢٧) شاعر من فرطية كان من أعلام ما يعرف باسم العصر الذهبي . وقد كان يمثل مذهباً جديداً في الشعر يقوم على أساس متين من الثقافة وأعمال الصنعة وتجويدها الى أبعد حد حتى انه ليمثل الشاعر الذي يعيش خالصاً لفنه . على أن هذا هو الذي أدى بالأجيال الأدبية التالية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى الأمراض من شعره حينما بدأت الأذواق الأدبية تمزق عن الفن المفرق في الصنعة والزخرفة مما اصطلح على تسميته بالـ barroquismo غير أن أدباء القرن العشرين عادوا من جديد الى « اكتشافه » والتعبد بمذهبه الشعري إذ عدوه سابقة للمبدأ المعروف بالفن للفن .

التي عرفها فى شبابه المبكر ، وهى تذكرنا بتلك المشاهد الواقعية النابضة بالحياة مما رأيناه من قبل فى روايات جالدوس ، أما الثانية فهى قصة اسيرة غنية من « المريّة » يتشتت أفرادها فى دروب الحياة بعد أن ذهب المال وانفصمت عرى المحبة والترابط بينهم . ويبدو فى هاتين الروايتين مدى اهتمام ليديسما ميراندا بالصياغة وتتبعه للجزئيات ، وإيقاع نشره البطيء وتحليله النفسى العميق للشخصيات ، والحقيقة ان روايات هذا الكاتب الذى لمع اسمه بشكل خاطف كانت تستحق خيراً من المصير الذى انتهت اليه .

ومن تلاميذ رامون جومث دى لاسرنا كاتبان يعدان أيضاً من جيل ٢٧ : أولهما البلنسى صمويل روس Somuel Ros (١٩٠٥ - ١٩٤٥) الذى كان يعد من المبشرين بمستقبل مرموق فى عالم الرواية منذ أن أصدر مجموعة قصصه « بازار Bazar » (١٩٢٨) ، وقد بدا فى نشره المطبوع بطابع شعري واضح مدى تأثيره بأسلوب استاذ جومث دى لاسرنا ، بل كان من بين النقاد من فضله عليه . على أنه ظل خلال السنوات التالية يكتب روايات عقلية فكرية لم تصب نجاحاً بين الجماهير العريضة وإن لقيت اطراء كبيراً من جانب النقاد . وظل هذا شأنه طوال نحو خمس عشرة سنة حتى نشر فى سنة ١٩٤٤ روايته « الأحياء والأموات Los vivos y los muertos » حيث يصور لنا الحياة اليومية للمقبرة . وقد استغل الكاتب هذا الموضوع الغريب لكى يحدثنا عن زوار هذه المقبرة من الأحياء بآمالهم وأحلامهم وهواجسهم ونفاقهم . وفى الرواية سخرية من تلك المشاعر النبيلة التى تحمل الأحياء على ذكر موتاهم ولكنها لا تلبث أن تتبخر أو تبتذل حينما تصطدم بعالم المصالح والمطامع والأوهام وفى غمار رغبات التكاثر والتظاهر والتفاخر . ومن جديد عاد اسم صمويل روس بهذه الرواية الى الصف الأول من الروائيين ، ولكن الموت قضى مبكراً على هذه الملكة القصصية الكبيرة ، إذ اختضر غصنه وهو فى أوج اكتمال شبابه قبل أن يبلغ الأربعين .

وأما الكاتب الآخر فهو توماس بوراس Tomas Borrás (ولد سنة ١٨٩١ ولا يزال على قيد الحياة) وهو كذلك قصاص عبقلى النزعة مولع مثل استاذة بالتلاعب بالألفاظ مستعيناً فى ذلك باقتدار عظيم على التصرف فى اللغة ، كما أنه يمتاز على كتاب جيله بتدفق جعله آية فى خصوبة الخيال وسيولة القلم ، فقد عالج كل ألوان الانتاج شعراً ومقالات ونقداً ومسرحاً على اختلاف ضروبه من مأساة وملهاة وأعمال مسرحية موسيقية وأوبريتات ورواية وقصة قصيرة . ولهذا فلم يكن غريباً أن يبلغ المطبوع من انتاجه الفزير الهائل سبعة وسبعين مجلداً ، عدا ما تنشره له المجلات والصحف اليومية من تحقیقات ومقالات سياسية . وقد كان توماس بوراس متطرفاً فى يمينيته ، فاشترك بلسانه وقلمه فى محاربة الجمهوريين اليساريين وتعرض من أجل ذلك لاضطهاد شديد ، وله روايات عديدة تنطق باتجاهه الايديولوجى كتبها حول وصول الشيوعيين الى السلطة وما ساد نظامهم فى رأيه من فساد وارهاب وخنق للحريات واغتيالات جماعية ، ثم عن الحرب الأهلية ، وما أعقبها حين تحولت اسبانيا الى ركاب وخراب . وأهم هذه الروايات « الكتائب الشيوعية فى مدريد Checas de Madrid » (١٩٣٩) و « دماء الأرواح La sangre de las almas » (١٩٤٨) ، و « مدريد مخضبة بالحمرة Madrid tenido de rojo » (١٩٦٢) . غير أن من عيوب توماس بوراس - فضلاً عن تحيزه الايديولوجى والطابع السياسى الواضح لكثير من انتاجه القصصى - أن رواياته الطويلة ثقيلة الهضم لا تفرى بالقراءة ، فطاقاته الطبيعية لا تتفق وإياها ، وإنما تتجلى فحولته وقدرته فى القصة القصيرة التى يعد اليوم فى طليعة كتابها فى اسبانيا . بل أنه يصل الى القمة فى لون كاد يتفرد به هو ما يمكن أن يسمى بـ « الاقصوصة المركزة » التى يجمها فى عدة سطور قليلة ، وهو فن عسير لا يوجد اليوم من يتقنه من الكتاب بالاسبانية الا الارجنطينى **خورخى لويس بورخيس** Jorge Luis Borges .

ويشبه هذا الكاتب في نزعتة السياسية اليمينية الارستقراطية المديرى أجوستين دى فوكسا Agustin de Foxa (١٩٠٣ - ١٩٥٩) وكان دبلوماسياً قضى بحكم مهنته كثيراً من سنى حياته خارج اسبانيا . وهو يعد من احسن نائرى السنوات الأخيرة فى الأدب الاسبانى ، فهو من أقدر من ملكوا زمام اللغة وأبرعهم فى صياغة الاسلوب وأكثرهم اهتماماً باناقته وصقله وموسيقيته مشبهاً فى ذلك طريقة فائى انكلان . ولعل قمة انناجه روايته « مدريد من بلاط الملوك الى الكتابب الحمر Madrid, de Corte a Checa » (١٩٣٨) التى تصور لنا فيها مدريد منذ آخر سنوات الملكية حتى الحرب الاهلية . وهو يهتم بابرار الحياة السياسية واتجاهها فى رايه من الاناقة والوقار واحترام المؤسسات على عهد الملكية الى ذلك الطابع من التناقض والتضارب الذى غلب على النظام الجمهورى تحت مسحة من الاشتراكية الفكرية الزائفة ، وفى القسم الثانى من الرواية يتحدث عن انحدار الجمهورية الى الابتذال والسوقية من وراء شعارات التهريج السياسى الرخيص ، وأخيراً يروى لنا فى القسم الثالث تطوح البلاد الى هوة الحرب الاهلية بكل أهوالها ومجازرها الدامية . وتسرى فى الرواية روح من السخرية تبدأ رقيقة مغلقة ، ثم لا تزال تتصاعد مواكبة تصاعد الأحداث حتى تنتهى الى مرارة موجعة عند الحديث عن وقائع الحرب . غير أن تلك السخرية نفسها هى التى أضعفت الرواية وحرمتها من قوة الشحنة المساوية التى كان يمكن أن تزيد من تأثيرها فى النفس . والرواية قبل كل شئ تمثل الموقف الايديولوجى لصاحبها ، فهو كما ذكرنا ارستقراطى ودبلوماسى مرتبط بالنظام الملكى ارتباطاً وثيقاً ، فنظرتة الى الحرب الاهلية لا تخلو من كونها نظرة متحيزة من جانب واحد ، ويستشف دائماً من سياقها أنها مكتوبة بلهجة السيد المتعالى الذى يتصنع العطف الأبوى وينظر الى الشعب وآلامه من فوق .

ولا يسعنا ونحن فى هذا العرض السريع لاولئك الروائيين المنتمين الى جيل ٢٧ الا ان نشير الى كاتب آخر كان ذا شخصية متميزة قوية ، ونعنى به الباسكى لويس أنتونيو دى فيجا Luis Antonio de Vega (ولد سنة ١٨٩٨) . وكان على الرغم من مولده فى بلباو فى أقصى شمال اسبانيا مولعاً بالعالم الافريقى ، فعاش سنوات طويلة فى المغرب وعرف الشمال الافريقى معرفة وثيقة ، وأهم من ذلك أنه عرف كيف يفهم هذا العالم ويتجاوب معه تجاوباً صادقاً جعله من أكثر كتاب اسبانيا تحمساً لقضايا المغرب العربى ، واشتهر بمقالاته المتهبة التى كان يكتبها عن قضية الجزائر قبل الاستقلال مما أثار عليه سلطات الاستعمار الفرنسى ، وزار بعد ذلك مصر وبلاد الشرق الأوسط وكتب عن مشكلاته كثيراً من المقالات المشبعة بروح المودة والتقدير الخالص للامة العربية .

وقد كان لويس أنتونيو دى فيجا الى جانب عمله الصحفى والسياسى غزير الانتاج فى ميدان الرواية والاقصوصة . وكثير من انتاجه القصصى يتخذ مسرحه فى ذلك العالم الذى احبه وهوى اليه فؤاده : عالم المغرب العربى . وكانت رواياته الاولى فى أوائل الثلاثينيات تحمل ذلك الطابع الفكرى الذى وسم كتاب جيله ، ولكنه ظل يتحلل منه شيئاً فشيئاً مقترباً من الواقعية مثل رواية « حى الشفاه المصبوغة El barrio de las bocas pintadas » (١٩٥٣) ، وان كان كذلك قد استهواه جو الأساطير والسحر والخرافات الذى استمدته من معاشته لاهل القرى الصغيرة المغربية بما يؤمنون به من خرافات واعتقاد فى كرامات أوليائهم ومعجزاتهم ، مثل رواية « أنا سرت سفينة نوح Yo robé el arca de Noe » (١٩٥٠) (٤٤) .

والحقيقة أن عدد الروائيين الذين يمكن نسبتهم الى جيل ٢٧ كثيرون لا يحصرهم العدد ، غير أنا نكرر هنا ما لاحظناه من أن هذا الجيل لم يستطع أن يقدم روائيين على المستوى السابق (جالدوس ، باروخا ، اونامونو فای انكلان) ولا على المستوى الذى سيصل اليه الفن القصصى فى الأجيال التالية . فهذه الفترة تعتبر منطفئة الى حد ما ، لا تفرها أسماء ساطعة التألق فى ذلك الميدان ، واطن أن لذلك سببين رئيسيين :

الأول هو أن التيار السائد على هذا الجيل كما ذكرنا هو الذى كان ينادى بمبدأ « الفن للفن » ، وإذا كان هذا المبدأ قد صلح للشعر ونفخ فيه روحاً جديدة فإنه لم يكن ليصلح كثيراً للفن القصصى الذى ينبغى له أن ينبع من الحياة ويصب بعد ذلك فى الحياة . ولو أن القصة فقدت منذ البدء صلتها بواقع الناس وآمالهم وأحلامهم لهوى الركن الرئيسى الذى يجب أن تقوم عليه ، ولو أنها فقدت عند المنتهى صلتها بجماهير القراء العريضة - وهم « مستهلكو » العمل الفنى القصصى - لأصبحت لوناً من الترف يهدف الى امتناع أقلية من الخاصة . وكان هذا هو شأن الفن القصصى الذى عالجته أدباء جيل ٢٧ ، اذ أنتجوا لنا قصة « فكرية » أو « عقلية » أو « فنية » ، فلم تستطع أن تجد استجابة وقبولاً من الجماهير . وأدى هذا الى اعراض عن النتاج القصصى استمر وقتاً غير قليل . وقد تنبه القصاص الاسباني **ماكس آوب** Max Aub أحد أعلام الفن الروائى ممن هجروا بلادهم بسبب اتجاههم السياسى الى هذه الحقيقة فربطها بالتيار الفكرى السائد خلال تلك السنوات والذى كان علمه المبرز **اورتيجا جاسيت** Ortega y Gasset صاحب نظرية « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (٤٥) فقال فى عبارة قد يكون فيها بعض المبالغة وان كانت قد أصابت مفصل الحقيقة :

(٤٥) **خوسيه اورتيجا جاسيت** José Ortega y Gasset (١٨٨٢ - ١٩٥٥) هو أبرز مفكرى اسبانيا وفلاسفتها فى العصر الحديث . وهو الذى يمثل انفتاح الفكر الاسباني الحديث الى عالم الثقافة الأوروبية ولا سيما بالفلسفة الألمانية التي تمثلها منذ سنوات دراسته فى ألمانيا . وليس لاورتيجا جاسيت مذهب فلسفى كامل متكامل موحد ، ولكن له عدداً هائلاً من المقالات تناول فيها كل قضايا عصره وجيله سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية . وكان فى تطلعه الى اصلاح اوضاع بلاده يسعى الى ربطها بالتطور الفكرى السائد فى أوروبا وفى ألمانيا بصفة خاصة . ولاورتيجا آراء كثيرة جذيرة بالنظر حول الفن وفلسفة الجمال . وقد أودع كثيراً من آرائه كتابه الذى نشره بعنوان « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (١٩٢٥) . وهو كتاب باشر نفوذاً كبيراً على جيله والأجيال التالية . ونظريته فيه تقوم على أن الفن ليس الا شيئاً عابراً يرتبط باللمحظة التي يولد فيها العمل الفنى ، والفن الحقيقى فى نظره هو الذى يقصد الفن لذاته دون أن يكون للجو الانسانى المحيط به أدنى نفوذ عليه . ومن الواضح ان هذه النظرية كانت رد فعل ضد تيار الواقعية الذى كان سائداً فى أيامه ، ولم يكن اورتيجا يخفى احتقاره لما كان يدعى بالفن الواقعي ويعدّه ابتذالاً للفن وانحداراً به الى السوقية . وكان اورتيجا فى هذه النظرية حول فلسفة الفن منطقياً مع نفسه ، متسقاً مع آرائه السياسية والتاريخية ، اذ كان يرى أن الحكم الصالح ينبغى الا يكون فى أيدي الجماهير التي تنزع بطبيعتها الى الفوقالية ، بل فى يد أقلية أو « نخبة مختارة » . وهو يرى أن السبب فى تخلف اسبانيا عن سائر بلاد أوروبا هو أنها كانت تنقصها على طول تاريخها تلك « القلة المختارة » . والغريب فى فلسفة اورتيجا الجمالية ان آراءه حول « الفن المجرد » قد التقت بمبدأ « الفن للفن » الذى نادى به شعراء جيل ٢٧ متخذين قدوتهم فى ذلك الشاعر جونجورا الذى احتفلوا بذكرى وفاته فى تلك السنة ، مع أن اورتيجا عبر بهذه المناسبة عن احتقاره لذلك الشاعر مندداً بما سماه « ابتذاله الريفي » . عن اورتيجا جاسيت وفلسفته الجمالية انظر كتابه الذى اشرنا اليه ، وانظر بصفة خاصة :

J. Ferrater Mora: Ortega y Gasset, 1956.

« ان اورتيجا جاسيت هو المسئول الأول عن خلو اسبانيا من القصصيين خلال السنوات المنحصرة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٥ ، اذ أنه هو الذى أوقف تيار الواقعية في الأدب الاسباني (٤٦) .

والعامل الثاني هو هجرة كثير من الروائيين والقصصيين الشباب ممن كانوا معقد الأمل في ابامهم الى خارج اسبانيا لأسباب سياسية في الغالب ، اذ كان معظمهم من الجمهوريين أصحاب الاتجاهات اليسارية . وقد أدى اشتعال الحرب الأهلية وانتصار قوات اليمين فيها تحب قيادة الجنرال فرانكو الى أن خرجوا من بلادهم طوعاً أو كرهاً . وكثيرون من هؤلاء كانوا لا يزالون في بداية الطريق لم تنضج ملكاتهم بعد ، او كانوا قد نشروا روايات لم تلق حظاً كبير من النجاح ولم تلفت اليهم نظر النقاد بشكل كاف ، ثم تفتحت مواهبهم وآت أكلها بعد ذلك في مهاجرهم بعيداً عن اسبانيا . واكثر هؤلاء ممن ولدوا في مطلع القرن فكانت أعمارهم عند ظهور الجيل الذى هو موضوع حديثنا بين العشرين والثلاثين ، وقد انتمى بعضهم في مستهل حياته لذلك المذهب التجريدى أو مذهب « الفن للفن » ولكنهم بحكم تصاعد انتماءاتهم السياسية والاجتماعية واندماجهم في مشكلات بلادهم أخذوا يعدلون شيئاً فشيئاً عن ذلك المذهب متطورين بفنهم القصصى تطوراً ملحوظاً ، ارتفع به الى مرتبة عالية من النضج والاكتمال . ونذكر من هؤلاء بصفة خاصة **أرتورو باريا** (ولد سنة ١٨٩٧) و**ثيسر أركونادا** (ولد في سنة ١٩٠٠) و**رامون سنندر** (ولد في ١٩٠٢) و**ماكس آوب** (ولد في سنة ١٩٠٣) و**فرانسييسكو أيبالا** (ولد في ١٩٠٦) . على أننا سوف نكتفى هنا بهذه الإشارة ونرجى الحديث عنهم الى مكانه الملائم .



خوان أنتونيو ثونونيجى :

قبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية الاسبانية- أكبر هزة عنيفة تعرضت لها اسبانيا بعد انقضاء الثلث الاول من هذا القرن - ومدى آثارها العميقة في الفن القصصى الاسباني ، نود أن نشير الى شخصية هذا الروائى الفذ الذى لم يرتبط باتجاه معين ولم ينتم الى مدرسه محددة الطابع والذى يعتبر في اسبانيا المعاصرة أعلى قممها في ميدان الفن الروائى .

ولد **خوان أنتونيو ثونونيجى** Juan Antonio Zunzunegui مع مولد القرن العشرين في سنة ١٩٠١ في بلدة بورتوجاليتى (التابعة لبلباو في اقليم الباسك) ، فهو اذن بلدي لاونا مونو وباروخا الذى يعتبره كثير من النقاد حامل لواء الرواية من بعده .

وقد كان أول ظهور ثونونيجى على مسرح الحياة الأدبية في سنة ١٩٢٦ حينما نشر مجموعة من اللوحات القصصية (ولا نقول القصص) بعنوان « مشاهد من حياة بلباو Vida y paisaje de Bilbao » ، وهو عمل ليس قصصياً بمعنى الكلمة وانما هو أشبه بذلك اللون الأدبى الذى يتحرى تصوير المناظر والمجتمع والذى كان ممهداً لظهور الأدب الواقعى . على أن هذا العمل المبكر لكاتبنا كان أشبه بارهاص لما سيكون عليه فنه القصصى ، فنحن نجد فيه صوراً ونماذج بشرية كأنما هي تخطيط مبدئى لأعمال قصصية مستقبلية . وفي سنة ١٩٣٥ ينشر مجموعة قصصه القصيرة « ثلاثة في واحد أو الشرف الرفيع Tres en uno o la dichosa honra » التى تلفت النظر اليه بقوة ، ونراه هنا من جديد يعالج موضوعات مستمدة من بيئة بلده بلباو مع اهتمام

(٤٦) نقل هذا النص انتونيو ايجليسياس لاجونا في كتابه المشار اليه من قبل ص ٣٣٤ .

خاص بالنماذج البشرية ذات الأطوار الغريبة أو معالم الشذوذ الواضح الذى يكاد يمس حدود الجنون . وربما استطعنا أن نتلمس في بعض هذه الأقاصيص تأثير المؤلف باونامونو ورامون جومث دى لاسرنا ولا سيما في لغته التى تحفل بالاستعارات والصور المفاجئة غير المألوفة ، كما يمكن أن نربط بعض شخصيات قصصه بمثيلات لها في قصص بيرانديللو التى تضيع فيها الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، وكذلك بقصص الروائى والناقد الإيطالى أيضاً « بونتمبيلي » (٤٧) .

على أن ثونثونيغى يقدم بعد ذلك في سنة ١٩٤٠ على معالجة الرواية الطويلة بعد هاتين المحاولتين المتواضعتين ، فينشر رواية « El Chiplichandle » (وهذا اللفظ هو التحريف الذى يجرى على السنة عوام أهل بلباو لللفظ الانجليزى Ship-Chandler أى السفينة التى تزود البواخر بالمؤن) ، ولعلها من أجود انتاج هذا المؤلف . وفيها يعود بنا الى التقليد الروائى القديم الذى كان قد اضمحل وشحبت ألوانه منذ أيام جالدوس وباروخا . بل نجد فيها عودة الى تقليد قصصى اسباني اقدم من هذا بكثير : هو « الرواية البيكارسكية » التى كانت من أول مظاهر النهضة القصصية في القرن السادس عشر . فبطل هذه الرواية محتال يستعين على كسب رزقه باصطناع كل حيلة ممكنة في بيئة ميناء بلباو بالمائج بالبواخر وسفن الصيد وبين رجال الأعمال والمتعهدين والنشالين واللصوص وأصحاب الحانات . وهو في أثناء ذلك يرسم لنا صوراً اخاذة لمناظر المدينة وبحرها وأرصفتها ، صوراً تشيع فيها سخرية رقيقة . والمؤلف يمضى في قصص مفامرات هذا البطل في مختلف أوساط المدينة البحرية حتى يوصله في النهاية الى أن يصبح حاكماً .

ويكاد ابرز انتاج ثونثونيغى الروائى ينحصر في سلسلتين كبيرتين : الأولى تضم الروايات التى صور بها لنا الحياة في بلدة بلباو والتى يكملها بعد الرواية التى اشرنا اليها : « قصص وأسما من خليجنا Cuentos y patranas de mi ria » و « سفينة الموت El barco de la muerte » (١٩٤٥) و « القرحة La ulcera » (١٩٤٨) و « الافلاس La quiebra » (١٩٤٧) ، والثانية هى التى تدور أحداثها في مدريد ، ومن أول حلقاتها « فيران السفينة Las ratas de barco » (١٩٥٠) ، حيث يصور لنا مدريد أثناء الحرب الأهلية ، ثم « الحياة كما هى La vida como es » (١٩٤٥) ، وتكملتها « الحياة تستمر La vida sigue » (١٩٦٠) . وفي هذه السلسلة وصف لنا قاع مدينة مدريد وأحياءها الفقيرة ونشاليتها ومجرميها في واقعية عارية ، هذا الى عدد آخر من الروايات التى قدم لنا فيها قطاعات مختلفة من مجتمع العاصمة .

ونلاحظ في كل هذا الانتاج أن البناء الروائى عند ثونثونيغى متكامل متين يخضع للمفهوم التقليدى للرواية ، وإذا كانت قدرته في الكتابة القصصية تعلو على مستوى الشك فان أسلوبه هو الذى يترك مجالاً فسيحاً للمؤاخدة ، وانما يرجع ذلك الى ما كان يبذله من جهد في التفرد بأسلوب خاص به ، فهو ليس من طراز الكتاب العفويين الذين يكتبون بلفة الحديث اليومية . والواقع أن الاسراف في استخدام لغة الشارع - مهما قيل في تبريره من التزام الواقعية - أمر لا بد أن ينتهى بأسلوب الكتابة الى الابتذال السوقي ، فالرواية أولاً وقبل كل شيء أدب ،

(٤٧) ماسيمو بونتمبيلي Massimo Bontempelli (١٨٧٢ - ١٩٦٠) من أشهر النقاد والقصصيين الإيطاليين المعاصرين . ويعتبر رائد مذهب جديد في الفن القصصى كان رد فعل ضد الواقعية الطبيعية من جهة وضد حركة « الطليعيين » التى ظهرت في انقلاب الحرب العالمية الأولى من جهة أخرى . أما هذا المذهب الجديد فيمكن أن ندعوه ضرباً من « الواقعية السحرية » أراد بها أن يكتشف عالم ما تحت الحقيقة في الحقيقة نفسها .

ولا بد أن يُستخدم فيها أسلوب أدبي يعلو على لغة الكلام العادية. كان هذا هو مفهوم ثونونيجي من أسلوب الكتابة ، ولكنه كان أدبياً ينتمى الى اقليم لم يعرف أبداً بحبه للبلاغة المتكلفة ، ولهذا فقد كان عليه في طموحه الى اصطناع أسلوب مميز أن ينتهج طريقاً آخر : هو التدقيق والافراط في الوصف ، واستخدام كثير من المصطلحات الفنية المتعارف عليها بين المهنة أو تلك حسب الموضوع الذي يتناوله في قصصه ، فهو اذا تحدث عن عمال الأرصفة أو بحارة السفن أو الصيادين أو البنائين أو مصارعى الثيران أو النشالين استبلغ في الحديث عن أعمالهم بلفتهم ومستخدماً كلماتهم على نحو يجعل من العسير على غير العارف بعملهم فهم ما يقولون . وهذا هو ما جعل روايات ثونونيجي تكاد تكون مستعصية على الترجمة . وبالفعل نجد أن المترجم من انتاجه أقل مما تترجم لقصاصين أقل منه مكانة . بل انه في كثير من الأحيان يرى نفسه مضطراً الى أن يشفع الكلمة الغريبة بشرح يقربها للقارئ ، وهو شيء لا يستساغ في الاسلوب القصصى ، كما أن غرامه بالتدقيق والتفصيل يحمله دائماً على تطويل رواياته الى حد يجاوز صبر القارئ أحياناً ، وكأنه كان يفرض على نفسه أن يكون الحد الأدنى لكل رواية من رواياته ستمائة صفحة . ولعل هذا هو الذى حرم انتاج ثونونيجي من لون كانت مقدرة وطاقته الإبداعية كفيلاً بأن توصله فيه الى القمة : ونعنى به ميدان القصة القصيرة ، فمن المؤسف أن انتاجه فيها قليل ، ولكن هذا القليل على أعلى مستوى من الجودة . على أن ثونونيجي بدأ يتخلص من عيب التطويل ولا سيما في رواياته التى كتبها بعد سنة ١٩٥٠ ، إذ نراه يعمل فيها على تشذيب عباراته وتركيزها كاسباً بذلك لعمله القصصى حبكة أمتن وترابطاً أشد .

خوان انتونيو ثونونيجي على علاقته وبكل مزاياه وعيوبه من أعظم القصصيين في عالم الآداب الاسبانية المعاصر . وقد غلا فيه بعض المعجبين به فضله على جالدوس وباروخا ، وإذا كان في هذا الحكم بعض المبالغة فانه لا شك في طاقته الخلاقة وفي أنه يستحق المكان البارز الذى يحتله اليوم في عالم الأدب الاسبانى . وقد اتى الاعتراف الرسمى به في سنة ١٩٦٢ حينما منح جائزة الدولة في الأدب . ومن المفارقات الطريفة أن الرواية التى نال بها هذا التقدير كانت بعنوان « El premio » ، وفيها سخر أبلغ سخرية من الأوساط الأدبية في اسبانيا ومن الأجهزة التى تقوم بمنح الجوائز الأدبية (٤٨) .



الحرب الأهلية الاسبانية

وأثرها في الفن القصصى :

قبل أن نتحدث عن مدى انعكاس الحرب الأهلية الاسبانية على الفن القصصى وأثرها في تطوره ، علينا أن نلاحظ أن الحروب الأهلية ليست جديدة في تاريخ الشعب الاسبانى ، بل ان الحرب الطويلة التى شغلت كل تاريخ اسبانيا في العصور الوسطى بين الاسلام والمسيحية انما كانت الى حد ما ضرباً من الحروب الأهلية ، فقد كان كل من الجانبين يعتقد أنهم أهل البلد الحقيقيون وأن الآخر هو الدخيل ، وكان الصراع بينهما صراعاً بين مفهومين مختلفين للحياة . وكذلك كانت الحرب الأهلية الاسبانية الأخيرة صداماً بين مفهومين متفايرين ما زال يتصاعد حتى انتهى الى هذا القتال الدموى المرير الذى فرق أحياناً بين أفراد الاسرة الواحدة .

(٤٨) حول خوان انتونيو ثونونيجي انظر باليونان برات ٧٦٦ - ٧٧١ ، والفصل المخصص له في كتاب ابوخينيو دى نودا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكتاب انتونيو ايجليسياس ص ١١٢ - ١٢١ .

وكانت احوال اسبانيا بعد هزيمتها وتصفية امبراطوريتها فى سنة ١٨٩٨ على درجة بالفة السوء ، ولكنها على الرغم من ذلك ردت الى الساسة الاسبان وعيهم فأقنعتهم بضرورة انتهاج سياسة ديمقراطية متحررة . غير أن اسبانيا لم تكن على اهبة لذلك التحول الفكرى ، ولم تكن الحياة الديمقراطية قد رسخت جذورها فيها ، فضلاً عن أن المحافظين التقليديين ، كانوا لا يزالون قوة لها ثقلها ووزنها ، وكانوا لا يرون أو لا يريدون أن يروا أن السبب فى تدهور اسبانيا وتخلفها إنما كان خضوعها خلال قرون لحكم مطلق تسانده الكنيسة الكاثوليكية ، بل كانوا على العكس يعزرون ذلك الى ما بدأ يتسرب الى بلادهم من أفكار متحررة « ثورية » اتتهم من جيرانهم الاوروبيين . ولم تفلح الحكومات المتحررة بعض الشيء التى أعقبت كارثة ٩٨ واستمرت خلال السنوات الاولى من القرن العشرين فى التوفيق بين الطائفتين المتنافرتين : المحافظين والاحرار ، بل كان الحوار بينهما لا يلبث أن ينتهى الى مظاهرات غوغائية واضطرابات دامية وقتال فى الشوارع . واخيراً رأت الملكية أن تضع حداً لذلك ، فأسندت الحكم الى شخصية قوية تحكم البلاد بيد من حديد . وهكذا تمر على اسبانيا مرحلة السنوات السبع المعروفة باسم « دكتاتورية الجنرال بريمو دي ريبيرا Primo de Rivera » (١٩٢٢ - ١٩٢٩) ، وإذا كانت الدكتاتورية قد استطاعت أن تعيد النظام وتقوم ببعض الاصلاحات فى البلاد فان الشعب قد ضاق فى النهاية بذلك الحكم المطلق وبحججه على الحريات . واخيراً استجاب الملك الفونسو الثالث عشر لرغبات الجماهير ، فعزل الجنرال بريمو دي ريبيرا ، ووصل الاحرار الى الحكم واحرزت الأفكار الجمهورية انتشاراً واسعاً بين الشعب مما انتهى الى سقوط الملكية واعلان الجمهورية فى السنة التالية على نحو سلمى هادئ ، وبدأ أن اسبانيا مقبلة على السير فى طريق الديمقراطية الحققة ، غير أن المحافظين الرجعيين كانوا يتربصون بالنظام الجديد الدوائر ، وقدم لهم الجمهوريون من جانبهم ذريعة للتمرد والثورة بتراخيهم فى الحكم واغضائهم عن الاغتيالات والاضطهادات التى تعرض لها معارضوهم . واستمرت هذه الفوضى حتى أعلن الجنرال فرانكو ثورته فى سنة ١٩٣٦ واجتاز مضيق جبل طارق (اذ كان قائداً للقوات الاسبانية فى شمال المغرب) معلناً الحرب على الجمهورية . وهكذا انقسمت اسبانيا الى معسكرين : معسكر المحافظين الكاثوليكين الملكيين (بغير ملك) ومعسكر الجمهوريين الذى كان اتجاهه اليسارى يتزايد بتصاعد الأحداث حتى تحول الى شيوعية حمراء . ووجدت الدول الأجنبية فى هذا التمزق فرصة سانحة للتدخل ، فأقبلت روسيا السوفيتية ودول اوروبا الغربية « الديمقراطية » مثل انجلترا وفرنسا لتمد الجمهوريين ، بينما أعانت فرانكو وأمدته دولتا المحور : ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية . ثم انتهت هذه الحرب القاسية الى ما نعرف : الى انتصار فرانكو وتولية رئاسة الدولة الاسبانية منذ سنة ١٩٣٦ حتى اليوم .

وقد كانت الحروب دائماً - والحروب الأهلية بصفة خاصة مجالاً رحباً خصيباً لتفتح المواهب القصصية . كان هذا هو شأن الثورة الشيوعية والحروب الأهلية التى دارت فى ظلها ، فقد انتجت لنا أدباً قصصياً كثيراً يكفى أن نشير من أعلامه الى **بوريس باسترنالك** (١٨٩٠ - ١٩٦٠) و**ميجائيل شولوخوف** (ولد فى ١٩٠٥) ، وكلاهما حصل على جائزة نوبل : الأول فى ١٩٥٨ والثانى فى ١٩٦٤ . وكذلك الأمر فى الثورة المكسيكية التى أخرجت لنا نفراً من أعظم الروائيين مثل **ماريانو أنويلا** و**مارتين لويس فزمان** . ولهذا فقد كان من الطبيعى أن يترتب على الحرب الأهلية الاسبانية فيض من الأدب القصصى ، بل أن ذكريات هذه الحرب ما زالت حتى اليوم توحى بمزيد من الأعمال القصصية الرائعة .

لقد اوجت الحرب الأهلية الإسبانية بكثير من الأعمال الروائية للأجانب الذين اشتركوا فيها أو شهدوها من قريب أو بعيد ، ونذكر منهم **ايرنست هيمنجواي ، وجون دوس باسوس ،** و**اندرية مالرو ، وجان بول سارتر ، وإيليا إيهرنبورج** على سبيل المثال لا الحصر . أما الكتاب فقد احصى منهم الناقد **ايجليسياس لاجونا** - وهو يعترف بأنه لم يستقص كل الأسماء - مائة وستة وثلاثين كاتباً من بينهم خمسة وأربعون من كتاب المهجر . والذين اقتصرُوا في كتاباتهم على وصف أحداث الحرب فقط بلغ عددهم أربعة وسبعين كاتباً من بينهم ستة وخمسون من الذين ظلوا في اسبانيا وثمانية عشر مهجراً (٤٩) .

ومن الواضح أننا لا نستطيع في هذه الدراسة الامام حتى ولو بشكل موجز بهذا العدد الضخم من الأعمال القصصية ، ولهذا فأننا سوف نكتفي ببيان بعض الخطوط العامة لاتجاهات هذه الأعمال والتنويه ببعض الكتاب الممثلين لها .

واذا كانت الحرب الأهلية كما ذكرنا صراعاً بين مفهومين ايدولوجيين متنافرين فان الفن الناتج عنهما كان لا بد له كذلك أن ينقسم الى وجهتين كل منهما تنظر الى الحرب من زاويتها : بين الكتاب الذين بقوا في اسبانيا بعد الحرب اذ كانوا من الفريق المنتصر أو على الأقل المحايد ، والكتاب الذين تركوا اسبانيا طوعاً أو فراراً بحكم انتمائهم الى الفريق الخاسر ، وقد استقر هؤلاء في مهاجرهم الاوربية (فرنسا ، الاتحاد السوفيتي ، انجلترا) أو الأمريكية (الولايات المتحدة أو مختلف جمهوريات أمريكا اللاتينية) .

وطبعاً أن تفصل بين الفريقين هوة سحيقة زادها مع الأيام جهل كل منهما بالآخر ، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تقارباً بينهما ، فقد سمح نظام الحكم القائم في اسبانيا بعودة بعض المهاجرين الى البلاد ، وتراخت قبضة الرقابة ، فصرحت باعادة طبع الأعمال الأدبية التي كتبها المهاجرون في اسبانيا نفسها ، واخذت جذوة الحقد المتبادل في الخبو وان لم تخمد تماماً حتى اليوم .

ولو قارنا بين الأعمال القصصية للفريقين ، فإننا نلاحظ أن كتابات المهاجرين أكثر اهتماماً بتعمق المشكلات الاجتماعية التي تولد عنها الانفجار ، ولكن المرارة أشيع فيها ، وهي أكثر تحيزاً واصطفاً بالصبغة الحزبية مما جعل انتاجهم الأدبي مشحوناً بالعنف والعصبية ، كذلك نلاحظ أن معظم كتاب المهجر كانوا يتسمون بذاتية حملتهم على أن يجعلوا انفسهم دائماً محاور ندور حولها كتاباتهم ، مودعين اياها ما يشبه أن يكون دفاعاً عن تصرفاتهم الشخصية أو تقديماً لحساب عن أعمالهم . والواقع أن أولئك المهاجرين كانوا يحتاجون الى وقت طويل حتى يعودوا الى التكيف بظروف الحياة الجديدة في مهاجرهم ، وحتى تأخذ جراحات انفسهم في الاندمال . ولقد امضى بعضهم نحو ثلاثين سنة في الخارج يجتروا آلامهم ويفتدون بذكرياتهم الماضية دون أن يلقوا بالا الى ما أصاب اسبانيا من تطور خلال السنوات الماضية حتى كأن ساعة التاريخ قد وقفت بهم عند سنة ١٩٣٩ .

أما فريق الكتاب الذين ظلوا في اسبانيا فإنهم كانوا بوجه عام أكثر اعتدالاً في نظرتهم وحكمهم على الحرب وان كانت حزبيتهم أيضاً واضحة في انتاجهم الذي أعقب نهاية الحرب بشكل

(٤٩) انظر كتاب ايجليسياس لاجونا المشار اليه فيما سبق ص ٦٩ .

مباشر ، ولكنهم اخذوا شيئاً فشيئاً فى تقدير وجهة نظر خصومهم الجمهوريين وتصحيح افكارهم عن مثلهم وآرائهم والنظر الى تلك الحرب نظرية متكاملة تحاول تلمس الحقيقة بعيداً عن الحزبيات المتطرفة . غير انه من العسير أن نطالب اولئك الذين خاضوا الحرب واكتووا بنارها مقاتلين سواء من هذا الجانب أو ذاك أن يكونوا مجردين تماماً من العصبية والهوى ، ولهذا فقد كان الحكم العادل هو ما ينتظر من ذلك الجيل الذى لم يحارب ولكن صور الحرب وأهوالها قد انطبعت فى أحيائه ، أعنى هؤلاء الذين كانوا فى سن الطفولة عند نشوب الحرب ولم يعد يعينهم الآن من أمرها من هو الظافر ومن هو المنهزم وانما يدكرون فقط بشاعة تلك الحرب التى مزقت أوصال وطنهم وأنزلت أهوالها بالشعب جميعاً دون تفرق بين زرقه وحمرة . هذا الجيل الأخير هو الذى استطاع أن يقدم لنا فى انتاجه الأدبى عن الحرب الأهلية أعمالاً أكثر اتجاهاً الى الانصاف ، وأعمق نبضاً بالإنسانية التى تسمو على الشيع والأحزاب ، وأرق شعوراً أزاء البلوى تصيب الصديق والعدو على حد سواء ...

ولهذا فانه يمكن تصنيف الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية فى نتاجهم القصصى فى ثلاث مجموعات :

الاولى : طائفة القصاصيين الذين كانوا رجالاً ناضجين وكتاباً على حظ من الشهرة فى وقت نشوب الحرب ، وهم الذين ولدوا قبل سنة ١٩٠٠ وبعدها الى نحو سنة ١٩١٠ .

والثانية : الذين كانوا شباباً عند قيام الحرب فاشتركوا فيها منخرطين فى صفوف هذا الفريق أو ذاك ، وهم الذين ولدوا فيما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ .

والثالثة : الذين ادركوا الحرب ولكنهم كانوا أيامها أطفالاً فلم يسهموا فى أحداثها ولكنهم ذاقوا ويلاتها من جوع وحرمان أو فقد لأبائهم وأفراد من أسرهم .

أما الطائفة الاولى فينتمى اليها كثير ممن سبق لنا الحديث عنهم فى أثناء الكلام عن الفن القصصى الاسباني قبل الحرب الأهلية ، والذين ينتمى أيضاً بعض كتاب المهجر ممن كانوا قد أيدوا الجمهورية وقاتلوا فى سبيلها ثم اضطروا الى الهجرة بعد فشل قضيتهم .

وأما الطائفة الثانية فتضم الروائيين والقصصيين الذين حملوا لواء هذا الفن بعد الجيل السابق فى اسبانيا حتى اليوم ، اذ تتراوح أعمارهم اليوم بين الستين والخمسين ، وتليهم الطائفة الثالثة ممن بدأت أقدامهم تتوطد فى ميدان الكتابة القصصية فى الخمسينيات . واذا كان المنتمون الى الطائفة الثانية لهم الفضل الأكبر فى تجديد الفن القصصى فى اسبانيا وفى معالجة موضوع الحرب الأهلية معالجة أقرب الى الموضوعية وأبعد عن التحيز فان الجيل الأخير لم يعد يلقى بثقل اهتمامه على أحداث الحرب نفسها وانما على مشكلات ما بعد الحرب فضلاً عن أن أفقه قد اتسع فلم يعد مرتبطاً بتلك المشكلات وحدها ، وهذا أمر طبعى اذا قدرنا أن الفراغ الزمنى بين أفراد هذا الجيل والحرب أخلق فى الاتساع بصورة مطردة .

الحرب الأهلية فى أدب كتاب المهجر :

يستحق كتاب المهجر الجمهوريون منا وقفة قصيرة ، وهم كتاب اختلفت حولهم الآراء اختلافاً جذرياً بحسب الأهواء السياسية . أما فى اسبانيا فقد ظل أدبهم محظوراً يعد من المنوعات ، وأدى هذا الى جهل أوساط الشباب المثقف بانتاجهم واستخفاف الأدباء الكبار المرتبطين بنظام الحكم

بهم . على أن السنوات العشر الأخيرة قد شهدت بعض « الانفتاح المتحرر » فلم تعد السلطات الإسبانية متمسكة بسياسة التشدد أزاءهم ، فقد سمحت بدخول الكثير من كتبهم المطبوعة في الخارج ، بل أنها سمحت أيضاً بإعادة طبع بعضها في داخل البلاد ، وأخذ جمهور القراء يتعود على القراءة لهؤلاء الأدباء والاعتراف بما في كتاباتهم من قيم . أما في خارج اسبانيا فقد بالغ النقاد الكارهون لحكم فرانكو في تقدير قيمة هؤلاء الأدباء ، واشتط بعضهم فاعتبروهم الممثلين الوحيدين للأدب الإسباني المعاصر ولم يقيموا وزناً لمن يكتبون اليوم في اسبانيا . والذي يقتضيه الإنصاف هو ألا نقلو مثل هذا الفاو لا في الرفع من شأنهم ولا في الانتقاص من قدرهم . فالعدل دائماً في مكان وسط بين الإفراط والتفريط .

ولعل أكبر شخصيات كتاب المهجر هورامون سنذر Ramon Sender الذي ولد في إحدى قرى « وثقة » في سنة ١٩٠٢ . وكان اسمه قدام في الأوساط الأدبية قبل الحرب برواية « امام Imam » المستوحاة من الحرب التي دارت بين الجيوش الإسبانية والثائر المغربي عبد الكريم الخطابي . وأما في المهجر فقد ألف روايات ومجموعات من القصص القصيرة حول الحرب الأهلية ، فضلاً عن مقالات وكتب سياسية الطابع ، والواقع أننا لا نستطيع أن نولى حديثه عن أحداث الحرب ثقة كاملة ، لا لتحيزه الحزبي فحسب ، بل لأنه لم يحمل السلاح في المعارك ، إذ كان - شأنه شأن القصاص الأمريكي هيمنجواي - يرى المعارك من بعيد . ومع ذلك فإن له روايات رائعة صور فيها المآسى المترتبة على الحرب وما كان يؤدي إليه ذلك الصراع بين الاخوة من اطلاق الفرائز الكامنة وتحويل المقاتلين من كلا الطرفين إلى طفمة من الوحوش . ومن هذه الروايات « صلاة على روح فلاح اسباني Requiem por un campesno espanol » و « الملك والملكة El rey y la reina » (١٩٤٩) وفيها يصور حياة مدريد في ظل الحكم اليساري قبل اندلاع الحرب ، و « الجلال اللطيف El verdugo afable » . وقد عرف سنذر في كتاباته - على الرغم من انتماؤه السياسي والايديولوجي - كيف يختار دائماً لقصصه مواقف ثورية أو قتالية تسمو بانسانيتها على النزعات الحزبية أو الإقليمية الضيقة ، بحيث يتجاوز معها القاريء مهما اختلفت وجهة نظره عن تلك التي يدافع عنها الكاتب . وهذا هو ما جعل لأدبه قيمة تجاوز حدوده القومية وترفعه الى مستوى عالمي .

والكاتب الثاني الذي يعد في طبقة سنذر هو ماكس آوب Max Aub (ولد سنة ١٩٠٣) وكان قد عرف في اسبانيا في اواخر العشرينيات كاتباً مسرحياً من كتاب الطليعة الشباب ، ثم الجأه وقوفه في صف الجمهوريين الى الهجرة ، فعاش فترات من حياته في روسيا والولايات المتحدة والارجنتين والمكسيك . وهو لا يزال في منفاه مضرباً عن العودة الى وطنه حتى بعد أن رفع الحظر عنه . وقد أرخ للحرب الأهلية تاريخاً روائياً غير كامل في سلسلة تبدأ بروايته « الحقل المفتوح Campo abierto » و « الحقل المفلق Campo cerrado » (١٩٤٨ - ١٩٥٠) ، وفيهما يؤرخ لأحداث الحرب منذ نشوبها في يولييه حتى نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ثم نشر بعد ذلك « الحقل الدامي Campo de sangre » عن أحداث الفترة الواقعة بين ديسمبر ١٩٣٧ ومارس ١٩٣٨ ، وأخيراً نشر في المكسيك سنة ١٩٦٨ رواية أخرى تصور جزءاً آخر من تاريخ الحرب بعنوان « حقل اللوز Campo de almendros » و ماكس آوب مثل سنذر في محاولته الاقترب من الموضوعية والاجتهاد في ألا يدع نزعه الحزبية تخرج به عن ميدان الفن الروائي الى ادب الدعاية السياسية ، إذ هو يندد بالقسوة الوحشية من هذا الجانب أو ذاك على حد سواء . وفي روايته « الحقل الدامي » تأخذ بآلبابنا الشخصية التي خلقها خيال المؤلف : شخصية الفنان الذي

ينتهى به التقزز من مناظر الدماء والجيف الى اعتزاله كلا الفريقين والمضي الى الغاية ليقضى فيها بقية حياته ، اذ رآها أرحم وأرفق من ذلك المجتمع المسعور الذى كان يعيش فيه .

ونجد كذلك تصويراً رائعاً للحرب من وجهة نظر الجمهوريين أيضاً فى الثلاثية التى نشرها **أرتورو باريّا** Arturo Barea (ولد سنة ١٨٩٨) بالانجليزية أولاً تحت عنوان « قصة ثائر The Forging of a Rebel » (ونشرت فى الولايات المتحدة قبل أن تترجم الى الاسبانية) ، ولو أن اللون الحزبى المتحيز غالب على تصويره .

ومن هؤلاء المهاجرين **فرانسيسكو ايالا** (ولد سنة ١٩٠٦) ، وقد هاجر الى الولايات المتحدة وعمل فى جامعاتها ، وغلا فيه تلاميذه الأمريكيون فاعتبروه « الروائى الاسبانى الاول » ، وهو حكم فيه اسراف شديد وان كان من الحق أن بعض رواياته تعد فى قمة الانتاج القصصى المعاصر ، مثل رواية « ميتة كلاب Muerte de perros » (١٩٥٨) وقد أعيد طبعها فى اسبانيا سنة ١٩٦٩ ، وهى رواية طريفة تصور الكاتب أحداثها فى أحد بلاد أمريكا اللاتينية ، وفيها يقص علينا قصة ضابط عسكري شاب يتزعم الثورة على حكم رجعى فاسد ، ولكن الأمر ينتهى به الى أن يقيم على أنقاض الطفيان الذى ثار عليه طفياناً جديداً يكون هو محوره ومركزه .

وفى كل هؤلاء نجد درجات متفاوتة من التحيز قد تبعدهم عن الموضوعية والحياد وان كانت لا تنال من قيمة أعمالهم الأدبية . ولكن الطابع المذهبى الصارخ هو الذى يميز آخرين مثل **ثيسر أركونادا** César Arconada (١٩٠٠ - ١٩٦٤) . وكان كاتباً شيوعياً خالصاً لم ينظر الى الحرب الا من زاويته الايديولوجية . ولعل أركونادا هو أول من عالج مشكلات العمال وصراعهم مع أصحاب رؤوس الأموال معالجة قصصية منذ وقت مبكر ، اذ نشر فى سنة ١٩٣٠ رواية « التربيننة La turbina » ومنحته الحكومة اليسارية فى سنة ١٩٣٨ جائزة الدولة فى الأدب عن روايته « نهر التاجه Rio Tajo » وقد كان شجاعاً فى الدفاع عن آرائه ومبادئه الشيوعية لم يتخل عنها حتى وفاته . وهذا هو ما حمل السلطات الروسية على نشر « أعماله الكاملة » فى موسكو سنة ١٩٦٧ (٥٠) .

الحرب الأهلية فى أدب الكتاب الوطنيين :

أما الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا وكتبوا وهم على أرض بلادهم فقد تعرضنا لمن أدرك الحرب منهم وهو فى إبان نضجه واكتمال من عمره ، ممن دعوناهم الجيل الأول . ولهذا فسوف نتحدث هنا عن أبرز شخصيات الجيل الثانى منهم وانتاجهم الروائى حول الحرب الأهلية بوجه خاص .

أنخل دى ليرا :

ويعد من أول كتاب هذا الجيل **أنخل ماريادى ليرا** Angel María de Lera (ولد فى ١٩١٢) ، وهو أديب بدأ نشاطه فى ميدان الكتابة بعد أن تجاوز سن الشباب ، اذ أن أولى رواياته ترجع الى سنة ١٩٥٧ ، وقد أتبع ذلك برواية لقيت نجاحاً شعبياً كبيراً هى « نفير الخوف Los clarines del miedo » وهى تدور حول أولئك الشباب الصغار الذين سعوا الى احتراف مصارعة الثيران وحياتهم البائسة المتشردة بحثاً عن الشهرة والمجد والمال

(٥٠) انظر بصفة عامة عن كتاب المهجر وكتاباتهم القصصية حول الحرب الأهلية كتاب **أيجلسياس** لاجونا ص ٨٢ - ٩٢ .

وبعد انتاج متفاوت الحظ من النجاح يصدر ليرا روايته « الرايات الأخيرة Las ultimas banderas » (١٩٦٨) التى ضربت رقماً قياسياً فى النجاح ، اذ بلغ ما بيع منها خلال عدة اشهر اكثر من مائة ألف نسخة ، وفى هذا دليل على أن الحرب الأهلية لا تزال موضوعاً يهم القراء فى اسبانيا وأن ذكرياتها لم تعد نسياً منسياً كما زعم بعض النقاد . وفى هذه الرواية يصور لنا المؤلف مدريد تحت حكم الجمهوريين فى أواخر أيام الحرب ، وقد ضربت قوات الوطنيين عليها الحصار فى شهر مارس سنة ١٩٣٩ ، ويرسم لنا الكاتب فى واقعية صارخة حياة قطاعات من سكان العاصمة : نفر من الشيوعيين المصممين على مقاومة انتحارية فى استبسال مثالى، وطوائف من الشعب الذى أضر به الحصار والجوع والخوف، وكذلك جو الفساد الخلقى الناجم عن الحرب من سوق سوداء ومتاجرة بالأغذية والأعراض والمبادئ السياسية الى غير ذلك مما يجعل من هذه الرواية وثيقة بشعة يسجل فيها حساب تلك الحرب على نحو يهز النفس هزاً قوياً . صحيح ان هذه الوثيقة ربما لم تكن صادقة تماماً من الناحية التاريخية ، فالمؤلف لا يخلو من الإيحاء خلال سطورها ببعض التحيز الحزبى ، ولكنها من الناحية الأدبية تحفة رائعة حقاً .

خوسيه ماريّا خيرونيا :

ولعل من أكثر محاولات تسجيل تاريخ الحرب الأهلية طموحاً هى محاولة خوسيه ماريّا خيرونيا Jose Maria Giranella فى ثلاثيته التى سوف نتحدث عنها ببعض التفصيل . وخيرونيا من الشخصيات التى أثارت كثيراً من الجدل ، وهو بغير شك ليس كاتباً رديئاً نفخته الدعاية التجارية كما قال عنه بعض النقاد ، ولكنه ليس من الامتياز بحيث يوضع فى الصف الأول من الروائيين . وقد ولد فى مدينة خيرونيا (بقرب برشلونة سنة ١٩١٧) وتقلب فى مهن كثيرة متنوعة بعيدة عن ميدان الأدب ، ولما نشبت الحرب الأهلية وكان يناهز العشرين من عمره تطوع فى صفوف القوات الوطنية (قوات الجنرال فرانكو) ، فلما انتهت الحرب قرر أن يجرب حظّه فى ميدان الأدب ، فنشر ديوانى شعر كان لهما حظ قليل من النجاح وفى سنة ١٩٤٦ كتب أولى رواياته « رجل Un hombre » التى نال عليها « جائزة نادال للقصة » . ويحكى لنا خيرونيا فى اعترافاته خبر هذه الرواية التى أتمها فى سبعة أسابيع ، فيقول انه كان لديه مجلد من دائرة المعارف يتضمن مادة « أيرلندا » ورأى الكاتب أن هذا الجزء يقدم اليه معلومات وافية عن طبيعة هذه البلاد وحياة أهلها ، فعكف عليه يستصفى مادته ويودع روايته تلك التى تصورها فى جو أيرلندى . ولنا أن نتخيل بعد ذلك ما فى هذه الرواية من سطحية وزيف فى تصوير ذلك البلد الذى لم يعرفه المؤلف ولم يحتك بأهله الا عن طريق دائرة المعارف . وهذا الخبر الغريب يطلعنا على الطريقة التى كان خيرونيا « يصنع » بها قصصه . وعلى الرغم من أنه يعترف بأن الرواية لم تجد اقبالا من الجمهور دون أن يشفع لها ظفرها بجائزة أدبية لها قيمتها - فانه عاد الى التمداد فى هذا العبث ، فاذا به يؤلف روايته الثانية « المد La marea » (١٩٤٩) ، هذه المرة عن ألمانيا النازية . ويعجب المرء : ما الذى كان يدفعه الى هذا « الضرب فى حديد بارد » ؟ ... الى الحديث عن بلد لم يزره ولو زيارة عابرة ؟ امام عماده فى هذه الرواية فلم يكن - على ما يقول - الا تصفح ستة كتب « على الأقل » ومجموعة من المجلات الألمانية المصورة ومحادثات مع عدد من النازيين اللاجئين الى اسبانيا بعد نهاية الحرب .

والواقع أن بداية مثل هذه لا تبشر بمولد روائى راسخ القدم فى ميدانه . ولكن فى هذا الميدان أيضاً كما فى الحياة نفسها مفاجآت غريبة ، فالثلاثية التى شرع خيرونيا منذ ذلك التاريخ فى كتابتها لم تكن على ما قد يتوقع الناقد من تلك البداية السيئة ، بل كانت عملاً روائياً قد لا يقارن بأمثاله من أعمال الروائيين العظام ولكنه يسمو بكثير على درجة التوسط .

وأول روايات هذه الثلاثية « شجر الأرز يؤمن بالله Los cipreses creen en Dios » (١٩٥٣) بعد ثلاثة أعوام من العمل الجاد فى جمع المادة التاريخية لها فى باريس على حد قول المؤلف . وقد اعتمد فى ذلك على ما كان يلتقطه من أفواه اللاجئين السياسيين الجمهوريين فى فرنسا فضلاً عما كانت ذاكرته تحتزنه من تجاربه الشخصية فى الحرب حينما أسهم فيها متطوعاً فى صفوف الوطنيين . وهكذا أراد خيرونيا أن يكتب روايته بموضوعية وحياد ، إذ أنه صور لنا أحداث الحرب من وجهتى النظر المتعارضتين معاً . وقد كانت النتيجة طيبة موفقة ، واصبحت روايته تعد من أولى الروايات التى سجلت وقائع الحرب الأهلية فى نزاهة وأمانة بعيداً عن الأحزاب والأهواء ، بل بتعبير أصبح محترماً كل الأحزاب والأهواء ومنفسحاً لها صدر روايته . والمحور الذى تدور حوله القصة هو حياة اسرة « ألبيار » التى تعيش فى خيرونا حينما تندلع نيران الحرب . والرواية بعد ذلك مترابطة محكمة البناء ، والشخصيات تتطور تطوراً طبيعياً دون تكلف ، فقد حرص الكاتب دائماً على ألا يقحم نفسه ولا يفرضها على الأحداث ولا على الأشخاص .

وتمضى بعد ذلك ثمان سنوات قبل أن يخرج المؤلف الحلقة الثانية بعنوان « مليون من الموتى Un million de muertos » (١٩٦١) ، وقد قضى الكاتب معظم هذا الوقت فى جمع صبور دؤوب لأخبار الحرب من شتى المصادر ومن أفواه الناس أيضاً ، ولكنه فى هذه المرة كان أكثر تجرداً من كل ما يمكن أن يشتت منه دفاع أو هجوم . ولكن خطر هذا التجرد عند القصاص هو الانزلاق الى السرد البارد الجاف الذى ينحدر بالرواية من الفن القصصى الى التحقيق الصحفى . وهو خطر لم يستطع خيرونيا أن يتجنبه . فقد كان الزعماء الجمهوريون مثلاً يتمتعون بشعبية كبيرة فى المناطق التى حكموها من اسبانيا ، هذا هو ما يسجله التاريخ المنصف ، ولكن شخصيات هؤلاء الزعماء فى رواية خيرونيا جاءت باهتة جامدة كأنها تماثيل شمع لا تثير احتراماً ولا تستحق عطفاً . ولسنا نرد ذلك الى رغبة من المؤلف فى تملق النظام الحاكم الآن فى اسبانيا ، فالحق أنه لم يملكهم ولم يتزلف اليهم ، وإنما الى افراطه فيما ظنه حياداً ونزاهة ، فانقلب به الى التسجيل السطحي . . . الى كتابة تاريخ قصصى لا قصة تاريخية .

وتأتى بعد ذلك الحلقة الثالثة : « ثم نشب السلام Ha estallads la paz » (١٩٦٦) ، وهو تعبير موفق يعنى به كل تلك المشكلات التى أعقبت انتهاء النزاع المسلح ، ولكن السلام الذى حل فى أرض اسبانيا الخبرة على اثر ذلك كان بماساده من آلام وقلق أشبه ما يكون بحرب جديدة . فالكاتب يؤرخ هنا فى هذه الحلقة الأخيرة من سلسلته للسنوات الخمس المنقضية بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ : سنوات القطيعة الدولية والجوع والسوق السوداء . ومن جديد نرى هنا كيف يفرق المؤلف فى زحمة الأحداث ، فيشغل عن أبطال روايته ، ونرى شخصياتهم تذوب وتضيع حتى يكادوا يتوارون تماماً . فهذا « ماثياس ألبيار » آخر أفراد الاسرة التى جعلها محور الثلاثية قد أصبح « بورجوازيًا » بعد الحرب ، ولم يعد فى شخصيته ما يثير الحماس ولا الاهتمام ، وتنتهى الرواية بشكل تبدو منه ناقصة غير مقنعة . على أن الأسلوب فى هذا الجزء الثالث أكثر احكاماً ورصانة مما كان فى الجزأين السابقين .

والحقيقة أن عيب خيرونيا الأكبر - على كونه قصصياً قديراً بغير شك - هو سطحيته التى ضربنا عليها مثلاً بطريقته فى جمع مواد رواياته . وأنا أذكر أنه قام برحلة سياحية فى سنة ١٩٦٢ مما اعتادت تنظيمه شركات الملاحاة تحت شعار « العالم فى عشرين يوماً » ، ومر فى هذه الجولة بمصر ، ف قضى فيها يومين كتب بعدهما سلسلة تحقيقات فى جريدة « ١ . ب . ث A.B.C » عن مصر وحياة المصريين ومشكلة الشرق الأوسط ، ثم مر بالهند واليابان ووقف

بهونج كونج ، وكتب تحقيقاته اخرى عن بلاد الشرق الأقصى من قبيل ما كتبه عن مصر . ولنا ان نتصور مدى الضحالة والسطحية فيما كتبه عن كل هذه البلاد والجرأة في اصدار أحكام هي ثمرة مثل هذه الزيارات السياحية العابرة .

اجناثيو اجوستى :

ولد اجناثيو اجوستى في احدى القرى التابعة لبرشلونة في سنة ١٩١٣ ، وكان على ما يبدو من كتاباته الاولى رجلاً واسع الثقافة يدل على ذلك كتابه التاريخي « قرن في حياة قطلونية » (١٩٤٠) (وقطلونية هي الاقليم الذي تحتل برشلونه فيه مركز العاصمة) . وقد اشتغل بالصحافة الى جانب عمله الروائي .

واجناثيو اجوستى ممن قاموا ايضاً بالتأريخ للحرب الاهلية عن طريق الفن الروائي ، في سلسلة رباعية الحلقات اتخذ لها عنوان « الرماد كان في يوم ما شجرة La ceniza fué arbol » ونشر اول اجزائها في سنة ١٩٤٣ تحت عنوان « ماريونا ريويو Mariona Rebull » ، وهي رواية حياها النقاد منذ ظهورها واعتبروها من خير ما صدر في اسبانيا خلال السنوات الأخيرة ، وهو يصور لنا فيها حياة برشلونه قبل الحرب الاهلية ، برشلونه التي كانت تتحول بسرعة من بلد زراعى الى مدينة تجارية وصناعية من الطراز الاول ، بما كان يعنيه ذلك الازدهار السريع من رخاء ومن مشكلات اجتماعية واقتصادية ادارت الطبقات الغنية لها ظهورها في انانية بورجوازية حتى انتهى الامر الى انفجارها في النهاية . وتأتى بعد ذلك الحلقة الثانية « الارمل ريوس El viudo Rius » (١٩٤٤) حيث يبدأ المؤلف في الحديث عن خواكين ريوس رأس الاسرة التي سنرى في سيرة حياتها تاريخ اسبانيا في سنوات الحرب . وفي هذا الجزء الثاني يرسم لنا اجوستى صورة صادقة شيقة لبدء الصراع الطبقي في برشلونه التي تزايدت ثروات أصحاب الأعمال والتجارات فيها ، ولكن على حساب بؤس الطبقات الفقيرة وشقائها ، وبهذا يدنو بنا المؤلف دون ان نشعر الى ذلك الانفجار الذي اقتربت ساعته ، ولكن دون أن نفقد شخصية ريوس التي لا تزال محور الرواية الرئيسي . وتأتى بعد ذلك الى الحلقة الثالثة : « ديسيديريو Desiderio » (١٩٥٧) حيث يتحول المحور الى ديسيديريو ابن الارمل ريوس ، فالمؤلف حريص على أن يجعل لكل أحداث مجموعته قطباً تتركز حوله والا انزلق في خطر غلبة السرد التاريخي على الفن الروائي لديه . والبطل الجديد معاصر لسنوات الجمهورية ، تلك السنوات التي كانت البلاد مغلدة فيها الى الرقاد اللذيذ على فوهة بركان . وأخيراً تأتي الصوحة المفاجئة في الحلقة الرابعة والأخيرة : « ١٩ يولييه 19 de Julio » (١٩٦٦) وهذا الجزء الأخير هو الذي اختص به المؤلف أحداث الحرب الاهلية نفسها .

والحقيقة ان اجوستى كان اكثر توفيقاً من صاحبه خيرونيا في حرصه على الا تفقد روايته الطويلة (التي تبلغ في حلقاتها الأربع ١٣٠٠ صفحة) شيئاً من وحدتها ، فالشخصيات التي اتخذها محاور لأجزاء مجموعته محددة ومدروسة بعناية ، وهو لا يضيعها أبداً في غمرة الأحداث وزحمتها ، وهي نامية متطورة ، أشبه شيء بتلك الشجرة التي ضمنها عنوان المجموعة : لا تزال في نمو متدرج بطيء حتى تهزم وتحرق وتستحيل الى رماد . ونشر اجوستى أتيق عليه مسحة شعرية ولكنه دقيق موجز لا تزداد فيه ، فضلاً عن الشحنة المأساوية التي أودعها تلك الشخصيات ذات الانسانية العميقة .

الاتجاهات القصصية الاسبانية بعد الحرب الاهلية :

كان جيل القصاصين الذين ولدوا بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ هم الذين اضطلعوا بالعبء الاكبر فى تجديد الفن القصصى الاسباني واجراء دماء جديدة فى عروقه . وقد بدأ هؤلاء فى نشر انتاجهم الذى وطد اقدمهم فى هذا الميدان الادبى فيما بين سنتى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ . وكان هؤلاء الشباب فى ذلك الوقت تتملكهم رغبة فى التجديد ، غير انهم لم يستطيعوا ان يتحللوا من النفوذ الذى باشره عليهم الاساتذة القدماء : اساتذة جيل ٩٨ (وكان بعضهم لا يزال فى أوج عظمتهم) والجيل التالى لهم حتى جيل ٢٧ . ثم انهم راوا اسبانيا فى عزلة عن العالم فقد كانت هذه هى سنوات القطيعة الدولية لاسبانيا وسنوات الحصار الدبلوماسى والاقتصادى الذى فرضته عليها الدول المنتصرة فى الحرب العالمية الأخيرة سواء منها دول المعسكر الشيوعى أو دول الكتلة الغربية . راوا بلادهم وقد احاط بها هذا الستار الحديدى ، متوقعة فى حدودها الجغرافية ، فتقوقعوا هم ، وادى بهم هذا الموقف الى تأمل احوالهم بين الخراب الضارب اطنابه فى الداخل والمقاطعة فى الخارج ، فجاء انتاجهم مفعماً بالتشاؤم والحزن . رأينا ذلك فى روايتى خيرونيا واجوستى اللتين تحدثنا عنهما ، وسنراه بعد ذلك بصورة خاصة فى روايتى **كاميلو خوسيه ثيلا** : « عائلة باسكوال دورانى » (١٩٤٢) و **كارمن لافوريت** : « لا شىء » (١٩٤٥) .

ونلاحظ على هذا الجيل شدة ارتباطه بمشكلات بلاده الناجمة بعد الحرب الاهلية ... بعد ان « نشب السلام » على حد تعبير خيرونيا ... فرواياتهم تلح دائماً على الأوضاع المترتبة على الموقف الجديد ، وقد ظل هذا الاهتمام واضحاً فى أعمالهم القصصية الصادرة خلال السنوات الأخيرة . فنجد **مانويل خيل** Manuel Gil السرقسطى (ولد سنة ١٩١٢) يحدثنا فى روايته « القرية الجديدة Pueblo Nuevo » (١٩٥٩) عن تلك القرى التى تنشأ فى الريف الاسباني بفضل مشاريع الاستصلاح والرى الحديثة وماتخلقه من مشكلات .

هذا عن الريف ، اما مشكلات المدينة فى سنوات ما بعد الحرب فقد عالجهما الكاتب **داريو فرنانديث فلوريث** Dario Fernandez Florez (ولد فى ١٩٠٩) فى روايته « لولا ، المرأة المعتمدة Lola , espejo escuro » (١٩٥٠) التى أثارت عند نشرها نائرة المتزمتين واعتبروها غير خلقية وخارجة على الآداب ، مع أن الرواية لا تخرج عن كونها وثيقة تسجل الفساد الخلقى بين الطبقات الغنية القادرة التى كانت تحتكر متع الحياة ولذاتها من مال وطعام وشراب ونساء فى تلك السنوات السود التى كان الناس يطالبون فيها بشد الأحزمة على البطون والتى كان الخبز فيها يوزع بالبطاقات .

ونشر بعض قصاصي هذا الجيل روايات حل الحرب العالمية الثانية ، ولكن هذا الموضوع لم يثر كثيراً من الاهتمام بين ادباء اسبانيا ، فقد كانت حرباً لم تشارك فيها بلادهم . على أن الموضوع الذى نال قسطاً وافراً من اهتمامهم هو تلك المفامرة التى قام بها « الفيلق الأزرق La Division Azul » من المتطوعين الاسبان للقتال الى جوار الألمان فى حملتهم على روسيا سنة ١٩٤١ . فقد عالجه مثلاً **كارلوس ماريا ايديجوارس** Carlos Maria Ydigoras (ولد سنة ١٩٢٥) فى روايته « بعضنا لا يزال حياً Algunos no hemos muerto » (بوينوس ايرس ١٩٥٨) التى أودعها وصفاً رائعاً مثيراً لمسرح الأحداث وتحليلاً لنفسيات هؤلاء المحاربين الذين ذهبوا لغزو روسيا خلفاء الألمان ، فاذا بأمزجتهم وعاطفتهم وتكوينهم النفسى تجعلهم اقرب الى خصومهم الروس منهم الى حلفائهم الألمان .

وتنعكس على روايات هذا الجيل أيضاً مشكلة العصابات الجمهورية التى ظلت بعد انتهاء الحرب الأهلية تتسلل عبر جبال البيرينيه من فرنسا لتقوم بأعمال التخريب فى اسبانيا والنرى كانت تعرف باسم « Les maquisards » ، كما نرى فى رواية « لهيب النار على الجبال La sierra en llamas » للكاتب **أنخل رويث أيوكسر** Angel Ruiz Ayucar ، وقد قص الكاتب علينا فى هذه الرواية تجربته هو ، اذ كان هو نفسه أحد أولئك المتسللين ، مما جعل تصويره نابضاً بالصدق والحيوية ، وقد عالج هذا الموضوع أيضاً **اميليو روميرو** Emilio Romero (ولد سنة ١٩١٧) فى روايته « السلام المستحيل La paz emieza nunca » (١٩٥٨) الحاصلة على الجائزة الأدبية « بلانيتا » .

وفى خلال هذه السنوات البائسة تنجم مشكلة أخرى من مشكلات ما بعد الحرب : هى تلك الهجرات الجماعية للفلاحين والعمال الزراعيين الاسبان ممن ضاقت بهم سبل الرزق فى بلادهم الى مختلف بلدان اوربا . وما كان أكثر ما يقع هؤلاء المساكين تحت نير أولئك « النحاسيين » البيض من المتعهدين أو موردي « الانفار » أو صاحبات البنسيونات اليهوديات ، أو يقعون فرائس لنصاب يعدمهم بالعمل فيبتز منهم « تحويشة العمر » ثم يكسهم فى شاحنة ويقذف بهم الى أول مدينة اوربية تخطر بباله . وأول من عالج هذه المشكلة الانسانية هو الكاتب **رامون سوليس** Ramon Solis (ولد فى ١٩٢٣) فى رواية « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) التى جعل بطلها أجيراً فقيراً من قادس يخرج من قريته لى يلتحق بذلك الجيش البائس من العمال الزراعيين الذين يستخدمهم أصحاب المزارع الفرنسية لجمع البنجر ، ويقص علينا فى هذه الرواية الصدام بين عقلية هذا الفلاح الاسبانى البسيط والبيئة الجديدة التى يواجهها فى فرنسا .

وكان من بين كتاب هذا الجيل أيضاً من عالج مشكلة التصنيع الذى سار فى اسبانيا بخطى جديرة حقاً بالاعجاب خلال السنوات الأخيرة ، ولكن عواقبه لم تكن دائماً حميدة ، والواقع أن التصنيع ليس مشكلة جديدة تماماً على الفن الروائى فقد راينا كيف كان من أول معالجها الكاتب الشيوعى الذى أشرنا اليه من قبل : **ثيسر أركونادا** (١٩٠٠ - ١٩٦٤) أحد اعلام الكتاب المنفيين من اسبانيا فى روايته « التريينة » (١٩٣٠) . أما فى سنوات ما بعد الحرب فقد كان هذا الموضوع عصب رواية لقصاص شاب (ولد سنة ١٩٣١) هو **خيسوس لوبث باتشسيكو** Jesus Lopez Pacheco ، وعنوان روايته « مركز الطاقة الكهربائية Central electrica » (١٩٥٨) . وهى رواية يسارية الطابع متأثرة كثيراً برواية الرائد الشيوعى لهذا اللون ، وقد ترجمت الى الروسية وحظيت باقبال كبير فى الاتحاد السوفيتى . ونجد كذلك مشكلات العمال والصراع الطبقي بينهم وبين أصحاب رؤوس الأموال فى رواية **أرماندو لوبث ساليناس** Armando Lopez Salinas (ولد فى ١٩٢٥) : « المتجم La mina » (١٩٦١) .

ومنذ سنة ١٩٥٣ حينما اعترفت هيئة الامم المتحدة باسبانيا وعقدت الولايات المتحدة حلفها العسكرى معها بدأ انكسار ذلك الحصار المضروب على اسبانيا ، وتلا ذلك تدفق موجات السائحين عليها ، حتى أصبحت منذ الستينيات البلد السياحى الأول فى اوربا ، وتحولت السياحة الى مورد من الموارد الأولى للاقتصاد الاسبانى ، على أن ازدهار اسبانيا ورخاءها الذى يرجع شطر كبير منه الى أولئك السياح ولا سيما الأمريكيين والالمان والاسكندنافيين لم يجدا من جانب القصصيين الاسبان ما قد ينتظر من ترحيب وحفاوة . فالقصاص - شأنه فى ذلك كشأن المصلح الاجتماعى - سرعان ما يفتن بحسه المرفه الى المشكلات الجديدة الناجمة عما قد

يبدو فى ظاهره عاملاً من عوامل الرخاء . وكان من أول من تعرضوا لهذه المسألة **رامون نييتو** Ramon Nieto (ولد فى ١٩٣٤) فى روايته « الشمس المرة El sol amargo » (١٩٦١) حيث يرسم صورة قائمة للأثار الضارة المترتبة على هذا الغزو الذى تتعرض له اسبانيا كل سنة من ملايين السياح . ونجد طرفاً من ذلك فى رواية « رامون سوليس » : « صياح الدجاجة » التى سوف نتحدث عنها بعد قليل . غير أن الذى عالج هذه المسألة بشكل بالغ العنف الى حد يقرب من المأسوسية هو **خوان جويتيسولو** Juan Goitisolo (ولد فى ١٩٣٥) فى روايته « الجزيرة La isla » (المكسيك ١٩٦١) حيث يقول : « ان السياحة قد حولت اسبانيا من فردوس الحياة اللذيذة La dolce vita ... الى بلد يعيش فيه الاسبان غارقين فى وحل الجنس » . وهذه بغير شك نظرة فيها كثير من المبالغة وسوء النية فضلاً عن كونها زائفة .

وهكذا نرى أن كل المشكلات التى برزت على مسرح الحياة الاسبانية فى سنوات ما بعد الحرب الأهلية الى اليوم قد وجدت تجاوباً من الكتاب القصصيين فى اسبانيا ، غير أن معالجة مشكلات الساعة لا تكفى لخلق أدب جيد ، وانما المهم بعد ذلك هو ما قدر هؤلاء من الصدق فى حديثهم عن هذه المشكلات ؟ وهل استطاعوا ان يقدموا عملاً فنياً يرتفع بهم الى مكان بارز فى الأدب الانسانى العالمى ؟

اما آراء النقاد فى اسبانيا فانها تختلف وتتفاوت تفاوتاً شديداً . فمنهم من يعتقدون أن من بين الأجيال الجديدة من القصاصين الاسبان شخصيات ليست أدنى طبقة من أساتذة جيل ٩٨ ، وأن النهضة التى يعيشها الأدب الاسبانى المعاصر بفضلهم قد حولت هذه الفترة الى « عصر ذهبى » حقيقى لا يقل خصباً وقيمة عن ذلك العصر الذهبى الغابر الموافق للقرن السابع عشر : عصر سيرفانتيس ولوبى دى فيجا وكيفيدو وكالديرون . ولكن من هؤلاء النقاد أيضاً من يستهينون بالقيمة الفنية والجمالية للأدب القصصى الذى صدر بعد الحرب الأهلية ويعتبرونه أدنى مستوى من أدب الأجيال السابقة . والحكم العادل يقضى بالتوسط بين الرايين ، فضلاً عن أن البعد الزمنى عن هذا الجيل المعاصر وهو فى ابان انتاجه ولا يزال معرضاً للنمو والتطور ليس كافياً الآن لكى نصدر عليه حكماً موضوعياً بما من من مظنة الزلل . غير أن الذى لا شك فيه هو أن من بين القصاصين الشباب فى اسبانيا اليوم عدداً لا بأس به قد اكتملت لهم المقدرة القصصية ولا نستبعد أن تخرج من بينهم شخصيات يمكن أن تراث بجدارة مكان الأساتذة السابقين .

كذلك هناك تهمة توجه الى الأجيال الحديثة من القصاصين الاسبان ، وهى ارتباطهم السياسى بالنظام القائم - نظام الجنرال فرانكو ، وهى تهمة طالما رددتها كارهو هذا النظام فى البلاد الاوربية والأمريكية ، وأعان على ترسيخها فى الأذهان المنفيون الاسبان أنفسهم لأسباب سياسية لا تخفى . وإذا كان حقاً أن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب كانت سنوات رقابة صارمة على حرية التعبير فان من الحق أيضاً أن هذه الرقابة قد خففت على نحو تدريجى مطرد . وقد بدأ هذا « الانفتاح المتحرر » منذ منتصف الخمسينيات ، ثم تزايد فى العقد التالى بصورة ملحوظة ، وهو لا يزال مستمراً حتى الآن ، كذلك من الحق أن نقول أن نظام فرانكو لم يكن من الديكتاتورية والاستبداد وكبت الحريات بحيث صورت الدعاية السياسية سواء فى بلاد الكتلة الشرقية أو فى بلاد ما يسمى نفسه بـ « العالم الحر » - وهو عالم أقل « حرية » بكثير مما يدعى ، وأن مساوئ هذا النظام لم تكن أكثر ولا أفظع من مساوئ نظم كثيرة تسمح بالحرية وتتباكى على الديمقراطية .

ولهذا فاننا لم نر فى اسبانيا الفرائكية اديباً يرفع النظام الحاكم الى قمة التعظيم حتى يهيمن على الجو الادبى كما فعلت المانيا النازية **بجيرهارد هاوبتمان** Garhart Hauptmann (ت ١٩٤٦)

او ايطاليا الفاشية بجابريلي دانونزيو Gabriele D'Annunzio ، ونحن نعرف كثيراً من الادباء والمفكرين انضموا بمحض اختيارهم الى قوات فرانكو وارتبطوا بنظامه عن ايمان وعقيدة - وهو شيء لا نستطيع ان ننكره عليهم كما لا ننكر على الجمهوريين المخلصين معارضتهم لهذا النظام ، ثم تفاوتت بعد ذلك وعلى مر الزمن مواقفهم ، فبعضهم ظلوا على اخلاصهم وولائهم للنظام ، وبعضهم الآخر اخذوا يبتعدون شيئاً فشيئاً عن ايدولوجية الدولة الرسمية متحولين الى الحساد او حتى الى المعارضة الصريحة ، دون ان يلحقهم اضطهاد او عقاب . أما القصاصون فقد كانوا في الغالب أبعد عن التلبس بتبعية الحكام ، وحتى الذين حاولوا منهم استخدام فنهم القصصى للوصول الى منصب أو جاه عن طريق تملق السلطان فانهم سرعان ما سقطوا من عين زملائهم في الوسط الأدبى ، وفقدوا ثقة جمهور القراء .



العودة الى الواقعية :

لعل أهم ما يميز الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا هو عودته الى الواقعية ، وان كانت واقعية الكتاب المعاصرين تختلف كثيراً عن الواقعية الطبيعية التى سادت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، هى ليست واقعية جالدوس ولا بيوباروخا ، وانما واقعية جديدة تتباين اشكالها وتتفاوت درجات الوانها بين كاتب وآخر . والحقيقة ان الادب الاسبانى منذ مولده حتى اليوم لم يخل من نزعة واقعية ... من خيط يربطه دائماً بالحياة ويثبت قدمه على أرض الحقيقة . حتى الخيال الذى لا بد من قدر منه فى كل عمل فنى لم يكن أبداً فى الادب الاسبانى خيالا مجرداً ، بل كان دائماً ممتزجاً بالحقيقة متخذاً منها نقطة البدء . ولهذا فقد كانت اسبانيا - اذا تحدثنا عن ألوان أخرى من الفن - بلد مثاليين ومصوريين ، ولكنها لم تكن بلد موسيقيين ، اذ ان الموسيقى هى أكثر ألوان الفن تجريداً ، بينما التصوير والنحت لا بد لتعبيرهما الفنى من ارتباط بـ « المادة » ... بالمادة التى يتشكلان فيها . اما فى الادب فلا نظن الاسبان قادرين أبداً على أن يوغلوا فى تجريده كما يمكن لغيرهم من الاوربيين . فتكوين الروح الاسبانية تحول بينهم وبين التجريد الخالص . ومن هنا فأسنا نظن الرواية الاسبانية قادرة على تجزئة الحقيقة وتفكيكها على النحو الذى نراه فيما يسمى فى فرنسا بـ « الرواية الجديدة » « Le nouveau roman » ، مثلما نجد فى رواية كلود سيمون Claude Simon : « قصة Historie » (١٩٦٧) حيث يتبعثر نظام الأشياء وتختلط خطوط المنظور وتنعدم حدود الزمن .

ولهذا فاننا نجد على طول تاريخ الادب الاسبانى مع تعدد المذاهب ، وتعاقب الاتجاهات الفنية والجمالية عودة من وقت لآخر الى هذه الواقعية التى كتبت على أدب اسبانيا كالقدر المحتوم . وهذا فى رأينا هو الذى أدى الى ما اشرنا اليه من قبل من النجاح القليل الذى أصابه الروائيون المنتمون الى جيل ٢٧ ممن كانوا واقعيين تحت تأثير نظريات الفن المجرد الخالص منذ أن عارضوا عن الواقعية وحاولوا كتابة روايات « عقلانية » أو فنية خالصة .

على أن تعدد أشكال الواقعية الجديدة واختلاف ألوانها فى ادب السنوات الأخيرة فى اسبانيا يجعل من العسير اخضاعها لقواعد منضبطة تقوم الدراسة على أساسها ، وعلى كل حال فان هناك اتجاهات بارزة فى داخل هذه الواقعية الجديدة سنحاول أن نصنف على أساسها بعض اعلام الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا تصنيفاً تقريبياً ، دون أن يمنع ذلك اجتماع نزعتين مما سندكر فى كاتب واحد . فالسمة المميزة لهؤلاء الكتاب هى الفنى والتنوع ، ثم ان الكثيرين منهم لم يثبتوا بعد على اسلوب واحد ، بل هم فى تطور متحرك لا نستطيع ان نتنبأ بما سينتهى اليه .

الواقعية التاريخية :

ونعنى بها محاولة بعض الكتاب استخدام الفن القصصى مع التزام الواقعية ، استعادة الأحداث الواقعة فى تاريخ اسبانيا القريب منهم ، وأهم هذه الأحداث وأكبرها هو الحرب الأهلية ، وقد سبق أن ضربنا أمثلة على من عالجوا هذا الموضوع من الكتاب المعاصرين ، مما لا نحتاج معه الى تفصيل الكلام عنه هنا . ولكن الذى نلاحظه هو أن واقعية هؤلاء الكتاب تبدو واضحة فى كل إنتاجهم وإن اختلفت زوايا النظر الى الحرب الأهلية باختلاف المبادئ السياسية لكل كاتب وباختلاف مزاجه وشخصيته وتكوينه ، ولكن الذى يجمع بينهم هو أن كل قصاص قدم لنا ما يرى أنه الصورة الحقيقية لأحداث الحرب . ولم يخل الكثيرون منهم – سواء من جانب الجمهوريين أو الوطنيين – من محاولة الكتابة بطريقة أقرب ما تكون الى الموضوعية والحياد .

الواقعية الساخرة :

كاميلو ثيلا :

ليست الواقعية الساخرة شيئاً جديداً فى الأدب ولا فى الأدب الاسبانى بوجه خاص ، ولكن بعض كتاب الرواية فى اسبانيا المعاصرة وصلوا بها الى حد من التجسيم والتهويل جعل هذا النوع يتميز ويصبح رقعة صارخة اللون فى « جغرافية » الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة .

وربما كان أبرز ممثلى هذا اللون هو **كاميلو خوسيه ثيلا** Camilo José (ولد سنة ١٩١٦ فى بلدة بادرون من اقليم جليقية) . وهو كاتب سعيد الحظ بغير شك ، فقد قفز الى الصف الأول من كتاب الرواية فى اسبانيا بأول إنتاج له : « اسرة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte » (١٩٤٢) وكان آنذاك فى السادسة والعشرين من عمره . فقد كان لهذه الرواية وقع كبير ونجاح هائل بين الجماهير حتى أن عدد طبعاتها خلال السنوات الثلاثين الأخيرة بلغ نحو ستين طبعة ، كما أنها ترجمت الى عدد كبير من اللغات الأجنبية .

وباسكوال دوارتى بطل الرواية شخصية منزعجة من احدى القرى الضئيلة الفقيرة فى اقليم يعتبر من أفقر اقاليم اسبانيا وأكثرها تخلفاً هو الذى عرفه العرب الأندلسيون باسم « المفازة » ودعاه الاسبان باسم Extremadura أى المنطقة النائية المتطرفة (فى غرب اسبانيا المتاخم للبرتغال) . وهو يروى علينا (اذ القصة محكية بضمير المتكلم) سيرة حياته البائسة ومغامراته وتقلب الأحوال به فى أسلوب تسوده السخرية المرة القاسية والمبالغات التى جعلت النقاد يعدون أهم مميزات هذه الرواية ما دعوه بـ « التهويل المفرع Tremendismo » . غير أن هذا التهويل الذى تختل فيه النسب بين الأبعاد والأحجام وهو ما رأينا له سابقة فى روايات فائى انكلان الجليقى أيضاً ومسرحه – لم يخل شخصيته باسكوال دوارتى من انسانية عميقة رهيبة فى الوقت نفسه .

وكثيراً ما تساءل النقاد الذين فاجأهم هذه الرواية عما كان يرمى اليه كاميلو ثيلا من نشر هذه القصة : الافزاع ؟ أو العودة الى تقليد قديم فى الفن القصصى الاسبانى القديم هو الرواية « البيكارسكية » . . . رواية الشطارة والسطار ؟ أو خالق بطل فوضوى يسخر من المجتمع المستنير الى عرفه وقواعده الخلقية المتوارثة وتقسيماته الطبقيّة التى تحولت الى نظام مقدس لا ينبغى المساس بنواميسه ؟

والى هذه الناحية الأخيرة فطن بعض النقاد ، غير أن فهمهم كان سلبياً جعلهم ينقمون على الرواية وصاحبها الذى لم يفعل شيئاً أكثر من أنه « قدم لنا - فى نظرهم - وجبة ثقيلة من العنف والجرائم السوقية المتوحشة باسم الواقعية » . وعجب هذا الناقد من تلك المرتبة التى ارتفع اليها مؤلف رواية من هذا القبيل « لم تكن لتصلح الا للنشر حلقاً فى مجلة رخيصة من مجلات الجرائم المتخصصة فى نشر ما يرتكبه اولئك الشواذ المنحرفون الذين يعانون اختلالاً فى قوى العقل أو مرضاً من الأمراض النفسية المزمنة » (٥١) . وقد احتج المنددون بمؤلفنا بأن بطل روايته - على عكس أبطال الرواية البيكارسكية القديمة - ليس بطلاً ايجابياً يحاول تغيير ما يراه من فساد فى مجتمعه طموحاً الى مجتمع أفضل أو محاولاً تقديم تبرير خلقى لأعماله ، بل هو قوة الهدم العمياء التى تخرب دون سبب ولا هدف .

غير أنه فات هؤلاء النقاد أن الكاتب ليس مطالباً بمثل هذا التبرير الخلقى الذى كثيراً ما تاجىء المؤلف اليه أحكام الرقابة أو مسايرة العرف المحترم بين المجتمعات « الطيبة » . فالذى قصد اليه المؤلف بالذات على لسان باسكوال دوارتى هو السخرية الجارحة من هذا المجتمع البورجوازي ومن بنائه الاجتماعى والاقتصادى ومن طبقاته المحددة التى لا تسمح بكسر اطاراته ولا المساس « بمقدساته » . . . هذا المجتمع الذى استراح اليه الناس فى اسبانيا حتى بعد نكبتها الكبرى فى ١٨٩٨ والذى كان عليه أن يؤدى بالبلاد الى نكبة اخرى أشد وأفظع هى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ . (ولا ننس أن الكاتب يجرى أحداث قصته فى سنة ١٩٢٢) .

المؤلف يريد أن يسخر بمجتمعه ويحتج على أوضاعه فى أسلوب رمزى ربما ألجأه اليه ما كان يسود اسبانيا ابان نشر الرواية من قوانين الرقابة الصارمة ، ولعل خير ما يمثل لنا هذه الرمزية ذلك المشهد الفظيع الذى يقص فيه باسكوال دوارتى علينا قتله لأمه ، وكأنه يرمز بذلك الى قتل مواطنيه لوطنهم ، وهى جريمة لا يمكن أن تؤدى الا الى مزيد من الجرائم ، وينتهى دوارتى الى السجن ، ولكنه لا يكاد يخرج حتى يرتكب جنائية اخرى يدفع ثمنها هذه المرة من دمه وحياته . وهكذا تكتمل دائرة الدم ويلتقى طرفاها .

الذى أراد ثيلاً أن يقوله على لسان بطله الفوضوى الدموى - ولا ننس انه يكتب فى سنة ١٩٤٢ - هو أن كل شيء باقى على حاله . لقد كان باسكوال دوارتى نائراً على أوضاع مجتمع ظالم فأقبل يسفك الدماء ، ويسخر بالمقدسات ، ولكن المجتمع انتصر عليه فى النهاية فأوقع به انتقامه . وهكذا كان حال اسبانيا : انفجرت فيها أزماتها الاجتماعية والاقتصادية وانسأقت فى تيار حرب أهلية مدمرة ، ولكن الام انتهى كل ذلك ؟ الى انتصار القيم الوضعية السابقة . . . الى التنظيم الطبقي القديم . . . الى ذلك الوضع الذى ضحت البلاد بمليون من الشهداء فى سبيل تغييره . . . فاذا به يعود الى ما كان عليه ، وكأن شيئاً لم يحدث ! . . .

رواية باسكوال دوارتى صرخة عنيفة ضد اتجاه الحياة فى اسبانيا مرة اخرى الى البورجوازية التى تنتصب على قمة هرمها ارسقراطية مميزة . . . صرخة ضد ما كان اورتيجا جاسيت قد دعاها « الصفوة المنتخبة » : الضمان الوحيد ضد « نمرد الجماهير » - هذا التعبير الذى اتخذته فيلسوف الاقليات المستنيرة عنواناً لاحتسن كتبه - . باسكوال دوارتى هو ذلك المتمرد الذى

(٥١) هذا هو حكم النافذ خوان لويس البرج فى كتابه « الرواية الاسبانية فى الساعة الحاضرة » :
Juan Luis Alborn: Hora actual de la novela española, Vol. I, Madrid, 1958, pp. 87-88.

لا يرى بأساً فى العودة الى الهمجية البدائية لكى يحطم تلك « الصفوة المنتخبة » التى بشر بها اورتيجا ورأى فيها طريق الخلاص والتى قدر لها الانتصار فى اسبانيا ، ولا يهمنى هنا ما اذا كانت هى نفسها التى كان اورتيجا يعنىها بحديثه أم غيرها .

باسكوال دوارتى بطل « وجودى » بمفهوم خاص : فردود فعله ضد كل ما يعترض سبيله نابعة من غريزة حبه للبقاء ، غريزة تجعله هو وحده مركز عالمه ومحور وجوده ، وان كان ذلك مرتبطاً بعقدة أو مركب نقص يبدأ منذ ولادته التى تحيط بها الريب . وسيطره حب الحياة عليه تجعله أشسبه بوحش حصر فى قفص ، فهو « يهبش » كل ما يمتد اليه دون أن يبالي أيا ن وقعت برائته ، ولهذا فهو لا يطرح على نفسه أبداً أي مشكلة خلقية ، ولا يحاول التمييز بين الخير والشر أو على ما اصطلح المجتمع أن يسميه خيراً وشرأ . المهم عنده هو أن يعيش ، كما يستطيع العيش ذئب بين الذئاب . هو أنانى كامل لا يعرف إلا ذاته ولهذا فهو يتمرد على السيد الفنى (رمز السلطة) وعلى البائسين من أمثاله (رمز الشعب) على حد سواء .

وشىء آخر يستحق التنويه فى نشر كامياويل هو عنايته الشديدة بالصياغة والاسلوب على الرغم مما يبدو لأول وهلة فى « باسكوال دوارتى » من عفوية وبساطة . وهذه العناية بالاسلوب وانتقاء الكلمات هى التى تفقد كتابته كثيراً من قابليتها للترجمة ، هذا مع أننا نعتزف بأنه أكثر القصاصيين الاسبان فى الوقت الحاضر شعبية وتجاوزاً لحدود القراءة بالاسبانية (٥٢) .

الواقعية الاستبطانية :

ونعنى بها هذه الواقعية التى لا تجعل همها فى وصف المجتمع الذى تضطرب فيه شخصيات الرواية وإنما فى استبطان أغوار النفس الانسانية فى اطار ما يحيط بها من أشخاص وملابسات . وقد كان هذا أحد الاتجاهات التى تميز بها بعض القصاصيين المعاصرين ممن اهتموا بتصوير الحياة الداخلية لنفسيات اشخاص رواياتهم .

كارمن لافوريت :

ولعل أول شخصية تمثل لنا الى حد بعيد هذا الاتجاه هى الكاتبة **كارمن لافوريت** Carmen Laforet برويتها « لا شىء Nada » التى أصدرتها سنة ١٩٤٥ وأصبحت تعد فاتحة لمرحلة جديدة فى تاريخ الرواية الاسبانية المعاصرة .

ولدت كارمن لافوريت سنة ١٩٢١ فى برشلونة ، ولكنها انتقلت مع اسرتها بعد سنتين الى « لاس بالماس » فى جزر كنارياس . وقضت هناك صباها وسنوات تعليمها الاولى ، ثم عادت الى برشلونة وهى فى الثامنة عشرة لكى تكمل دراستها الجامعية فى مسقط رأسها ، وكانت

(٥٢) عن فيلا امدت فى خارج اسبانيا بعض رسائل الدكتوراه ونشرت مثل رسالة بول ايلي : Paul Elie: The Novels of Camilo José Cela, 1959.

وكتاب اولجا بريغالنسكى عن فلسفة فيلا الجمالية : Olga Prjevalinsky: El sistema estético de Cela, Madrid, 1960.

ومن الكتب التى افردت حديثاً لدراسته : Alonso Zamora Yicente: Camilo J. Cela, Madrid, 1963.

وراجع عنه كذلك كتاب بالبوينا برات ٨٠٠/٢ - ٨٠٥ ، وايجليسياس لاجونا ٢٢٣ - ٢٣١ .

سنوات هذه الدراسة هي التي أوحى اليها بعملها الروائي الاول « لا شيء » الذي استحققت عليه جائزة « نادال » سنة ١٩٤٥ .

وفي الرواية ملامح كثيرة من السيرة الذاتية للمؤلفة ، وان كانت هي نفسها قد أصرت على نفي هذه الملامح الا من كونها قد سكنت في احدى شقق شارع « أريباو » الذي عاشت فيه أيضاً بطلاً روايتها . وقد يكون ذلك صحيحاً ، الا أننا نحس في كثير من الأحيان أن القصص التي توردها المؤلفة حول حياة برشلونة ومجتمع عائلاتها المتوسطة والخيط الذي يربط أطراف الرواية ، كل ذلك لا بد أن يكون فيه الكثير من التجارب الذاتية . وحرارة السرد وواقعيته لا تكذبان هذا الاحساس .

فالرواية تقص علينا قدوم « اندريا » تلك الفتاة الذكية الخجول من جزر كنارياس الى برشلونة لكي تلتحق بجامعة ، وقد رتب أبواها من قبل مسألة سكنها في بيت تقيم فيه جدتها وأخوالها في شارع أريباو . وتصل أندريا بعد سفر مجهود طويل الى هذا البيت لتساكن أقاربها الذين سيتكفلون بأمورها خلال سنى دراستها . وتمضى الرواية بعد ذلك في وصف تجربة حياتها في هذا البيت ودراساتها في الجامعة ، وفي مجتمع برشلونة بوجه عام . وهي صورة تقبض النفس بما فيها من تصوير لطباع هؤلاء الأقارب الذين كتب على الفتاة الصغيرة أن تعيشهم ، فهم جسعون أنانيون لا يباهون لرابطة الاخوة بينهم اذا تصادمت مصالحهم ، وزوجاتهم لسن خيراً منهم ، فهن دائماً في شجار ونزاع لا ينتهى . أما بيئة برشلونة التي عرفت البطالة عن كثب فهي صورة لمجتمع مريض لا يقل شراً ولا أنانية من مجتمعها العائلى الصغير . والانطباع الذى تولده هذه الحياة الجديدة في نفس الطالبة الجامعية ليس الا التقزز الذى يصل الى حد الفئان من كل ما يحيط بها . . . فحياتها في البيت وفي البيئة البرشلونية التى تتصاعد منها أبخرة الفساد والعفن انما هي في النهاية « لا شيء » . . . عدم كامل ! . . .

وفي الرواية مشابه كثيرة من رواية « اسرة باسكوال دوارتى » ، فهي مثلها تتميز بذلك « التهويل المفرغ » في رسم شخصيات يقلب عليها الهوس والاختلال ، وأجواء تطبع في النفس شعوراً بالاشمئزاز والغور ، ومشاهد تبرز فيها الألوان القاتمة . صحيح ان المبالغة في تصوير البشاعة لا تصل عند كارمن لافوريت قوتها في رواية ثيلا ، ولكن عرق الحزن المكبوت نابض في رواية الكاتبة البرشلونية على نحو لا تخفف من جوه القابض رنة السخرية المستهتره التى تشيع في سيرة باسكوال دوارتى . . . هو حزن متشائم مصمت لا تكاد نرى فيه بارقة أمل ولا ترف عليه ابتسامة الا في نهاية الرواية حينما يفيض الكيل باندريا فتقرر مفارقة بيت أقاربها ، وحينما تنسم هواء الشارع تتنفس الصعداء كما لو كانت قد أفادت من كابوس مزعج أو قذف بها ملاك رحيم من أغوار الجحيم ! . . .

والرواية محكمة البناء ، وقد عرفت المؤلفة كيف تجتذب اهتمام القارئ على طول صفحاتها ، وجعلها تؤدي المعنى دائماً بطريق مباشر دون تألق في الاسلوب ولكن في احكام ودقة ، كما أن رسم الشخصيات ودقائق نوازعها النفسية غاية في الاتقان . وهي تعرف كيف تزوج بين النظرة الموضوعية الى ما يحيط بها والنظرة الذاتية التى تفوص بها الى اعماق نفسها محاولة استكشاف احساسها في صراحة وصدق حتى كأنها تعكس لنا روحها في مرآة صافية .

والحقيقة ان النجاح الذى لقيته رواية « لا شيء » ما زال أمراً يدعو الى التساؤل والنظر لقد فسر بعض النقاد بأنها كانت تمثل « واقعية الأرواح » في مقابلة « واقعية الأشياء » التى رايناها عند كاميلو ثيلا . وهي نظرة صائبة بغير شك ، ولكن الرواية الى جانب ذلك صرخة احتجاج

لجيل هذه المؤلفات على مجتمع ما بعد الحرب الأهلية . وقد زاد فى قيمة هذه الصرخة أنها كانت صادرة عن امرأة ، فالواقع أن الرواية تفيض بالاثوية ولا سيما فى نظرتها - أو نظرة بطلتها ، فالأمران سواء - الى الأشياء والأشخاص ، وفى الشعور العميق بخيبة الأمل ومرارة الوحدة وقلة جدوى الحياة .

ومن هنا ربط مؤرخ الأدب الاسباني **بالوينابرات** بينها وبين الفلسفة الوجودية ، وإن كان يشك فى كون المؤلفات قرأت لجان بول سارتر أو لسيمون دى بوفوار . ولكن مفهوم القصاصة الاسبانية عن العالم يتفق مع مفهوم الكاتبين الوجوديين الفرنسيين : عالم مريض ومجتمع منتن يورث الفتيان والتقرز . على أن الناقد **إيجليسياس لاجونا** يرى فى هذا الرأى مبالغة كبيرة ، فهو ينكر أن يكون للرواية مثل هذا العمق الفلسفى ، ويقول أن المسحة الوجودية التى لاحظها بالوينابرات عليها سطحية ظاهرية ، فاندريالتي صورها لنا ليست الا فتاة بورجوازية منطوية على نفسها ، عاطفية ، قليلة الثقة فى نفسها ، فهى تهرب من المجتمع وتتجنب الاحتكاك بالناس ، ولكنها فى النهاية أنشئ متعطشة الى الحب (٥٢) .

كاستيو بوتشى :

ونرى كذلك مثل هذه الواقعية فى مؤلف من أكثر كتاب جيله اثارة للاهتمام فى اسبانيا المعاصرة ، هو **خوسيه لويس كاستيو بوتشى** José Luis Castillo Puche . وقد ولد هذا الكاتب سنة ١٩١٩ فى بلدة يكة (حيث قضى طفولته وصباه الكاتب المشهور أثورين الذى اسلفنا الحديث عنه) ، واشتغل بالصحافة فأصبح اليوم من اعلامها المبرزين ، وسمح له هذا العمل بالتنقل الكثير ، فزار الكونغو وتركيا وجاب القارة الأمريكية مندوباً خاصاً لبعض الصحف ، وهو الآن يعمل مراسلاً فى الولايات المتحدة لاحدى الصحف الكبرى فى مدريد . وكان من ثمرات هذه السياحات الكثيرة مجموعات قيمة من التحقيقات الصحفية مثل كتابه « أمريكا من أدناها الى اقصاها » .

وكان كاستيو بوتشى الى جانب عمله فى الصحافة قصاصاً اخلص لفنه وتوفر عايه ، حتى ان بعض النقاد اعتبره اصدق كتاب جيله . ولسنانريد أن نسلم بهذا الحكم ، ولكن الذى لا شك فيه هو أنه ممن يقفون اليوم فى الصف الأول من الكتاب الروائيين فى اسبانيا . وفى كل انتاجه الروائى نلاحظ هذا الاتجاه الى استبطان دخائل النفوس ومعارجها الخفية .

فمن رواياته الاولى التى تمثل هذا الاتجاه فى اطار من الواقعية « بلا طريق Sin camino » (نشرت أولاً فى بوينوس ايرس سنة ١٩٥٦ ثم فى مدريد سنة ١٩٦٣) وهى رواية فيها كثير من ملامح السيرة الذاتية ، فنحن نعرف أن المؤلف كان قد اتجه فى شبابه المبكر الى الانخراط فى سلك رجال الدين ، ولكنه اكتشف انه لم يخلق لحياة الرهبنة ، فترك المسوح ، وانطلق الى دنيا الله العريضة . والمشكلة التى يعرضها علينا كاستيو بوتشى فى رواية « بلا طريق » تبدو كما لو كانت مشكلته هو خلال أزمة تردده بين الكنيسة والحياة . فالبطل مثله يستعد لانتهاج طريق الرهبنة ، ولكن سلسلة من الاحداث فضلا عن شخصيته المتمردة التى لا تقنع بالايمان الساذج العامى تدفعه الى تغيير مجرى حياته . وليس فى الرواية عقدة فكرية أو فلسفية لاهوتية ، وإنما

(٥٣) عن كارمن لافوريت النظر كتاب بالوينابرات ٨٠٦/٣ - ٨١٠ وإيجليسياس لاجونا ٢٦٣ - ٢٦٨ .

مهارة الكاتب تتجلى في محاولة بطله الوصول الى قرارة نفسه لكي يكتشف ما اذا كان لديه استعداد حقيقى صادق لحياة الترهيب والعبادة أم لا . فالرواية اذن ليست رواية دينية ولا فيها تشريح للكانوليكية كما نجد في بعض روايات جراهام جرين مثلاً ، وانما هى تحليل لمشكلة هؤلاء الشباب الذين تدفع بهم عوامل خارجة عن ارادتهم الى سلوك طريق الرهبنة دون استعداد فطرى ولا اقتناع ذاتى .

وفي رواية « المنتقم El vengador » (١٩٥٦) لكاستيو بوتشى نرى أزمة اخرى من ازمت الضمر ، وان كانت في ميدان آخر مختلف ، فنحن نرى المؤلف هنا بعد صفحات تمهيدية رائعة في وصف ذكريات صباه عن الحرب الأهلية وأهوالها يقدم لنا شخصية هذا « المنتقم » : انه جندي خاض الحرب مع قوات الوطنيين وتردد في جبهات القتال بعيداً عن بلده « إيكولا Hécula » وهو رمز يشف عن بلد المؤلف نفسه : يكسة Yecla) ، ثم هو يعود الآن بعد نهاية الحرب لينتقم من قتلة أسرته ، فقد كانت بلدته آنذاك في المنطقة التي حكمها الشيوعيون ، وحينما يستقر الجندي العائد في مدينته مصمماً على أن يأخذ ثأره بيده يفاجأ بأن هؤلاء الذين يتهمهم بقتل أسرته قد تحولوا الى قوم متدينين صالحين . فماذا يكون موقف هذا « المنتقم » المتعطش لدماء غرمائه وقاتلى أهله ؟ من جديد نرى أنفسنا ازاء مشكلة دينية خلقية ... أزمة ضمير هذا الجندي الموزع بين عصبية لاسرته وحميته لمن قتل من أهله بغيّاً وعدواناً وبين الاقدام على الايقاع بمن قد يكونون أذنبوا من قبل ولكنهم الآن من الصلاح بحيث لا يرى لنفسه عليهم سبيلاً . ولكن مسألة مصرع أسرته كذلك ليست واضحة تمام الوضوح ، فهو يتقصى الحقيقة ويجمع خيوط الماضي ، وأخيراً يكتشف أن أهله وأخوته الذين كان يظنهم ضحايا بريئة لم يكونوا خيراً من خصومه ، فقد كانت لهم أيضاً جناياتهم وجرائمهم قبل أن تأتيهم مصارعهم . وحينئذ يومض في نفس جندينا الذي قدم للأخذ بالتأثر شعاع من الرحمة والغفران فيستقر عزمه على نسيان كل شيء .

الرواية اذن معالجة لمشكلة الأخذ بالتأثر ... إحدى المشكلات المتخلفة عن الحرب الأهلية . وهى قبل كل شيء تحليل رائع لنفسية هذا الجندي وحياته الباطنة وتوزع ضميره بين الانتقام والمغفرة . وقد وفق المؤلف في رسم هذه النفسية المعقدة التي تضاربت فيها تيارات متشابكة ، وعرف كيف يتطور بها وينمو مانحاً إياها أبعاداً أساسية هائلة . وهى في النهاية درس خلقى يوحى به المؤلف في رفق وبغير مبالغة بحيث لا يخرج ببطله عن حدود الإنسانية ... درس في المغفرة وما تسكبه في النفس من أمن وسكينة : « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر ! » . ويتسم أسلوب الرواية بالإيقاع البطيء والاستطراد في رسم متأن دقيق لصور من حياة البلدة الصغيرة . على أن هذا الإيقاع البطيء كان مما تميز به كتاب هذه المنطقة من شرق اسبانيا ، رأيناه من قبل عند « أثورين » ثم كذلك في نشر جابرييل ميرو . وقد كان كاستيو بوتشى شديد الإعجاب بهذين الكاتبين وقد اعترف بتأثره العميق بهما .

ونأتى أخيراً الى رواية من آخر انتاج هذا القصاص ، هى « خط عرض ٤٠ Paralelo 40 » (١٩٦٨) حيث نرى المؤلف يعرض علينا من جديد إحدى هذه الازمت التي يصطدم بها الضمير الإنسانى والتي يمكن أن ترتفع بشخصية بسيطة بدائية الى درجة عالية من السمو والتعقيد .

البطل هنا « خينارو Genaro » بناء فقير ، ومسرح الرواية هو « كوريا » ولكنه لا يعنى كمالاً يدل عليه ظاهر اللفظ ، اذ أن احداث الرواية لاتخرج من مدريد ، وانما هو يقصد ذلك الحى الذى يقيم فيه الجنود والضباط الامريكيون الذين يعملون فى القاعدة العسكرية المقامة فى احدى ضواحي مدريد ، (وهى احدى القواعد التى انشئت على اثر المحالفة العسكرية بين اسبانيا والولايات المتحدة سنة ١٩٥٣) ، وذلك أن اهل مدريد يطلقون فى سخرية على هذا الحى الأمريكى اسم « كوريا » . و « خينارو » البناء المسكين يكسب لقمة عيشه من فضول ما يقذف به اليه السادة الأمريكيون الذين دخلوا اسبانيا باسم التحالف دخول الفاتحين الغزاة ، ولهذا فانه يكن لهم كراهية شديدة حملته على أن ينضم الى الحزب الشيوعى المحظور فى اسبانيا . غير أن هذا لا يمنعه من أن يستمر فى خدمته للجنود الامريكيين ، اذ أنه — على حد قوله هو — مثل اولئك البقايا اللاتى يعرضن اجسادهن عليهم وهن يضمرن لهم اعماق البغض .

غير أن البناء الشيوعى يتعرف على توماس الزنجى الأمريكى وتنعقد بين الرجلين صداقة تبدأ بعلاقة مصلحة ومنافع ولكنها لا تلبث أن تنتهى الى مودة وطيدة خالصة ، وان كانت لا تؤثر فى اخلاص خينارو لمبادئ حزبه الشيوعى الذى ينظر فى قلق وريبة الى هذه الصداقة بين أحد رجاله وجندى من جنود « الاحتلال الأمريكى » . وأخيراً يتلقى خينارو أمراً باغتيال صديقه الأسود ، وهذا تبدو تلك الأزمة التى تعذب ضميره : كيف يوفق بين تعليمات حزبه وبين هذا الحب الأخوى الذى انعقد بينه وبين صاحبه الزنجى ؟ فهو يتهرب أولاً من تنفيذ الأوامر الصادرة اليه ويعمل على أن تسند المهمة الثقيلة الى أحد زملائه . ويزيد فى عذابه وقلق ضميره ما يعرفه من وقوع توماس فى حب فتاة اسبانية ومن عزمه على الزواج منها . وذلك أن خينارو كان قد أصبح موضع ثقة الجندى الأمريكى الذى يفضى اليه بأسراره وآماله وآلامه . ويظل خينارو كذلك فى عذاب تردده حتى ينتهى به الأمر الى خيانة تعليمات الحزب وتهيئة طريق الفرار والنجاة لصديقه مضحياً بنفسه فى سبيل تلك الصداقة .

والرواية كسابقتها لا تخلو من درس خلقى ، فهى تفنن بالتضامن الانسانى الذى يسمو على الحواجز الاجتماعية والفوارق العنصرية والمبادئ السياسية . ولكن المؤلف كان حريصاً على أن يودع آراءه فى الرواية بتقنين حذر حتى لا تتحول الى ما يشبه الموعظة . هى رواية فكرية المضمون عاطفية المحور ولكنها تدور فى اطار واقعى خالص لا يخلو من الصراحة الخشنة الجارحة ، فقد وفق الكاتب فى تصوير هذه « المستعمرة » الأمريكية فى حى « كوريا » المديدى ونماذجه البشرية من أبناء الطبقات البائسة من العمال وأصحاب المشارب والبقايا والقوادين وغيرهم ممن يتعيشون على هامش حياة العسكريين الأمريكيين . ولعل كاستيويوتشى هو أول من أقدم فى شجاعة وصراحة على معالجة تلك المشكلة الجديدة التى تمخضت عن القواعد العسكرية الأمريكية وعن وجود عدة آلاف من جنود الولايات المتحدة وضباطها على أرض اسبانيا (٥٤) .

رامون سوليس :

ونختتم حديثنا هذا بالكلام عن هذا الروائي الذي تنسم أعماله بتعمق النفسيات ومحاولة استكناه الاسرار التي تكمن في قاع الروح مهمّدت في الظاهر بسيطة عادية .

ولد **رامون سوليس** Ramon Solis سنة ١٩٢٣، في قادس إحدى المدن الساحلية الاندلسية المطلة على المحيط الأطلسي ، واستكمل دراسته في مدريد ، فحصل على الدكتوراه في القانون وفي العلوم السياسية في سنة ١٩٥٧ ، وكانت ملكاته الأدبية قد تفتحت منذ سنوات دراسته ، فنشر أولى رواياته سنة ١٩٥٤ ، واشتغل بعد ذلك في ميدان الصحافة الأدبية ، ولكن الرواية التي نبتت قدمه في عالم الفن القصصي كانت روايته التاريخية « قرن جديد يترك الأبواب » (١٩٦٣) ، وكان اهتمامه بالتاريخ قد بدأ من قبل في عمل تاريخي الطابع هو « قادس في مستهل القرن التاسع عشر El Cadiz de de las Cartes » الذي فاز بجائزة المجمع الإسباني سنة ١٩٥٩ .

وعمل سوليس أميناً عاماً لهيئة « الاتينيو » في مدريد (وهي من أكبر المؤسسات الثقافية وأعرقها تاريخاً وأغزرها نشاطاً) فيما بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٨ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة « الرسالة الأدبية La estafeta literaria » كبرى المجلات الأدبية في مدريد . وزار مصر وبعض البلاد العربية سنة ١٩٦٦ ، وربطته منذ هذه الزيارة صلة مودة وثيقة بالبلاد العربية وأوساطها الأدبية بدت في كثير من نشاطه الأدبي بعد ذلك .

وسوليس يعد الآن في طليعة الجيل الجديد من القصاصين الإسبان الباحثين عن أسلوب تعبري جديد في إطار الواقعية . وهو من ذوي الثقافة المتينة التي بدت في كثير من أبحاثه التاريخية والقانونية . وقد كان غرامه بالتاريخ ولا سيما بتاريخ بلده قادس هو الذي رسم معالم سيرته الأدبية ، فقد بدأ بكتابة دراسات تاريخية عميقة كشفت في الوقت نفسه عن مواهبه الأدبية ومن هذه الدراسات كتابه عن معابد قادس الفينيقية ، ودراسته عن قادس في مطلع القرن التاسع عشر حينما تحولت الى عاصمة إسبانيا المؤقتة في أيام غزو نابليون بونابرت وسقوط مدريد في قبضة القوات الفرنسية الغازية، وكذلك دراسته القانونية التاريخية عن دستور قادس الذي صدر في سنة ١٨١٢ . ولعل اهتمامه بتاريخ قادس هو الذي أشاع في كتاباته منذ البداية روح التقدير للحضارة الشرقية والعربية ، فقادس كما نعرف كانت مدينة فينيقية تدين بازدهارها العظيم في العصور القديمة لهذا الشعب الشرقي السامي من أبناء عمومة الشعب العربي ، ثم كان لها على أيام العرب في الأندلس تاريخ مشرق ترك على هذه المدينة الجميلة وأهلها أثراً باقياً حتى اليوم .

ومن ميدان الدراسات التاريخية انتقل سوليس الى الفن الروائي، فكانت روايته التاريخية الطويلة التي حياها النقاد منذ ظهورها بحماس شديد : « قرن جديد يترك الأبواب Un siglo llama a la puerta » ، وقد فازت بجائزة بويون Bullon في ١٩٦١ ونشرت في ١٩٦٣ . وفيها صور لنا المؤلف حياة قادس في هذه السنوات العصيبة : سنوات احتلال الفرنسيين لإسبانيا . وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الكاتب هنا للاحاطة بتلك الحقبة والاطلاع

على مراجعتها ووثائقها التاريخية فانه كان على وعى كامل بما تعنيه الرواية التاريخية ، اذ عرف كيف يحقق ذلك التوازن العسير بين المعرفة الدقيقة والنزاهة الموضوعية - وهما من شروط المؤرخ - وبين التعبير الادبى الفنى الذى يكتب به الروائى . من هذا المزيج الذى قدرت عناصره فى حساب دقيق خرجت لنا رواية سوليس لا لكى تصبح وثيقة تودع الى جانب مثيلات لها فى وثائق دور المحفوظات ، او مرجعاً جديداً يضاف الى غيره من مراجع التاريخ ، وانما عملاً ادبياً نابضاً بالحياة . ولعل اجمل ما فى هذه الرواية هو ان المؤلف عرض لنا صورة من حياة قادس الاجتماعية والسياسية كما كان يراها فى ذلك الوقت رجل الشارع العادى . فهو من هذه الناحية يُعتبر من اول الروائيين التاريخيين الذين عرفوا كيف يواصلون فى اسبانيا ذلك العمل الفنى الكبير الذى اضطلع به بيريث جالدوس فى كتابه « الاحداث القومية » .

ولكن سوليس لم ينفق كل طاقته الخلاقة فى خدمة الموضوعات التاريخية ، بل انه عمل كذلك فى روايته « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) على معالجة احدى مشكلات السنوات الاخيرة فى اسبانيا ، وهى مشكلة المزارعين الاسبان الذين يضطرون للبحث عن الرزق الى العمل اجراً فى البلاد الاوربية ، وقد سبق ان تحدثنا عن هذه الرواية .

وفى سنة ١٩٦٥ ينشر سوليس روايته « صياح الدجاجة El canto de la gallina » التى عدت منذ ظهورها من أهم الأعمال الروائية التى صدرت فى السنوات الاخيرة .

ويسوق المؤلف روايته على لسان ميغيل اسبينوسا ، وهو قصاص وصحفى تكلفه احدى مؤسسات الصحافة باعداد تحقيق عن ديكة المصارعة وتربيتها فى اسبانيا ثم تصديرها الى بلاد امريكا اللاتينية حيث للناس اقبال شديد على مصارعات الديكة . ويقوم احد اصدقاء اسبينوسا بتقديمه الى مصارع الثيران السابق انتونيو كارمونا الذى يملك قرب « الجزيرة الخضراء » ضيعة يقوم فيها بتربية الثيران الوحشية والديكة المخصصة للمصارعة كذلك . ويدعو كارمونا صحفينا فى حفاوة الى قضاء ايام فى ضيعة حتى ينتهى من جمع مادة تحقيقه الصحفى . ويقبل اسبينوسا الدعوة ، وينزل فى ضيعة المصارع السابق فى بيته الريفى القائم فى وسط المروج والحقول الاندلسية . ويتعرف هناك على زوجة كارمونا : « اوليفا » التى تطلع ضيفها على مجموعة ديكة الصراع فى حظائر الضيعة ، اذان اوليفا نفسها هى التى تقوم بتربيتها ، وتشرح له تفاصيل عملها . وفى الوقت نفسه تدعوه أيضاً الى مشاهدة ما فى ضيعتهم من ثيران المصارعة الوحشية التى يقومون أيضاً بتربيتها وبيعها ، اذ أن كارمونا قد فرغ لهذا العمل منذ ان اضطرته اصابة شديدة وقعت به فى احدى الحلبات منذ اعوام الى اعتزال هذه الرياضة . وينتهر اسبينوسا الفرصة لكى يشرع فى كتابة رواية كان يود ان يستوحى مادتها من جو الريف الاندلسى ، ولكن شخصية اوليفا تشده وتجذبه وتستولى على اهتمامه شيئاً فشيئاً ، كما انه يشعر بأن فى حياة هذين الزوجين سرّاً غامضاً يحمله على محاولة استكشافه ، فهو يرى انهما يؤويان فى بيتهما شابة صارخة الجمال هى سوزان تصحب كارمونا فى كل مكان وتبدو كما لو كانت عشيقته له . ويحيره فى الوقت نفسه ما يبدو من حب اوليفا لزوجها . وتتوالى احداث الرواية ويرى اسبينوسا نفسه - دون ان يريد - وقد وقع فى غرام اوليفا المتروجة والوفية لزوجها . ويدفع به ذلك الى الاصرار على اكتشاف سر هذه الاسرة وما فى حياتها من متناقضات ، فكارمونا على الرغم

مما يبدو من حبه لزوجته وتعلقه بها أكثر من الخروج مع نساء أخريات ولا سيما السائحات الاجنبيات اللاتي يطيرن بالبابهن مصارعو الثيران الاسبان ، فضلاً عن سوزان الفريية التي تسكن معه ومع زوجته في بيت واحد . كذلك يسمع اسبينوسا انشاء حديثه مع الناس في الضيعة عن مغامرات كارمونا الكثيرة مع النساء . ولا يزال كاتبنا حتى ينكشف له السر في النهاية : ان كارمونا كان في الماضي فاتكاً عابثاً مولعاً بالنساء ، ولكنه لم يعد رجلاً ، فان الاصابة التي وقعت له في آخر مصارعة قبل اعتزاله كانت من الشدة بحيث عرضته للموت ، وقد شفى منها ولكنها أدت الى افقاده رجولته ، غير انه في غروره وتشبثه بما كان له من ماض وشهرة في ميدان المغامرات الفرامية لا يريد أن يستسلم لمصيره ، فهو يريد أن يحيط نفسه بكل ما يؤكد ذلك الماضي وتلك الشهرة ، بل ان زوجته نفسها التي تعرف منه هذا الضعف البشري وفي تعاطفها معه ورثائها لمحتته لا تجد بأساً في أن تيسر له هذا العزاء عن رجولته المفقودة ، وهذا هو ما يجعلها تفضي عن « مغامرات » زوجها بل ولا تجد بأساً في أن تؤوى « عشيقته » سوزان في بيتها . وهي تفعل ذلك لأنها - فضلاً عن اخلاصها لمثلها في الحياة الزوجية تحس في قرارة نفسها بأنها المسئولة عن اصابة زوجها في حلبة المصارعة . ويزيد اكتشاف اسبينوسا لـ السر الرهيب من الحاحه على ملاحقة اوليفيا طامعاً في حملها على قبول حبه وهجر كارمونا الذي لم يعد لأى امرأة تعرف سره ما يفريها بالبقاء الى جواره . ولكن اوليفيا التي كادت تخور في بعض لحظات الضعف لا تلبث أن تستعيد ايمانها بمثلها فتطلب من اسبينوسا أن يختفى من حياتها فبذهب على ألا يعود ، اذ انها عازمة على البقاء الى جوار زوجها حتى يقضى الله أمراً كان مفعولاً .

وقد استطاع سوليس في هذه الرواية أن يقدم لنا شخصيات بالفئة التعقيد : كارمونا مصارع النيران الذي كان معبود الجماهير ومحط انظار النساء والذي لم يعد له بعد اعتزاله وفشله الا أن يجتر ذكريات مجده الغابر محيطةً بنفسه بما يوهم أنه لا يزال ذلك البطل الفحل زير النساء ، وهو لا يخدع من حوله بذلك ، بل هو نفسه الضحية الاولى لهذا الخداع ، واوليفيا المرأة الرقيقة المليئة بالانوثة وقوة الارادة في الوقت نفسه ، والزوجة التي تمضغ آلامها في صمت وصبر « رواقى » ، واسبينوسا الكاتب الذي قدم ضعيفاً من اجل أداء عمل وهو ضيق الدرع به اذ أنه رجل تعود على حياة المدينة ولم يكن ممن تعجبه حياة الريف ، فاذا به يقع في سحر الحقول الأندلسية وطبيعتها البدائية ، وتأخذ بمجامع قلبه تلك الزوجة الفريدة ، فاذا به يحاول - على الرغم منه - اغواءها ...

والحقيقة أن قليلاً من القصاصين عرفوا كيف يفوصون الى نفسية المرأة كما عرف سوليس في تقديمه لنا هذا النموذج الانسانى الفنى بحياته الباطنة في شخص اوليفيا . وحتى الشخصيات الجانبية مثل سوزان عشيقة كارمونا الزائفة و « مرثيدس » صديقته السابقة بما فيها من شهوانية عارمة - قد استطاع الكاتب أن يقدم لنا من خلالها حياة نفسية باطنة ثرية بالانفعالات والإحاسيس على الرغم من ابتذالها الظاهرى . وكان المؤلف يرى في كل انسان قد تفتح له العين لأول وهلة أو لا تكاد تقيم له وزناً مادة ثرية فيهما من العمق الانسانى ما يجعلها صالحة لكى يتخذها محور عمل قصصى رائع . ويكفى أن نتأمل شخصية كارمونا نفسه الذى يمثل حالة مرضية محورها الرغبة الجنسية حتى ولو لم يعد لديه الآن قدرة على ارضاء هذه الرغبة ... فهو يبدو

لنا لأول وهلة شخصية منفردة تسمئز منها النفس، ولكننا لا نمضى فى صفحات الرواية لنتعرف شيئاً فشيئاً على سر حياته حتى نرى أنفسنا مقبلة بالتدرج على نفهم سلوكه ، بل وعلى التعاطف معه والثناء لمحنه ، ولا سيما اذا قدرنا أن حياته تجرى فى هذا المجتمع الأندلسى الذى يقيم وزناً كبيراً للمظاهر ... (٥٥) .

وفى سنة ١٩٧٠ ينشر سوليس رواية أخرى: «التصفية La eliminatoria» وفيها ينتج مسلماً آخر مختلفاً عن مسلكه فى رواياته السابقة ، فهى ليست رواية ذات محور واحد تدور حوله ، وإنما تتعدد فيها المحاور والأبطال ، بحيث يمكن أن نقول أنها مجموعة قصص فى قصة واحدة . والتصفية التى يشير اليها العنوان هى الخيط الذى يضم هذه القصص بعضها الى بعض دون أن تفقد الرواية تكاملها العضوى . ذلك ان المؤلف ينقلنا هنا الى جو احدى عواصم الاقاليم خلال الايام التى تسبق حدثاً رياضياً بالغ الخطر بالنسبة الى هذه المدينة . فرقة كرة القدم المحامية - وهى من فرق الدرجة الثانية - استطاعت بعد جهد جهيد أن تصل الى مركز متفوق فى «الدورى» ولم يبق امامها للارتقاء الى الدرجة الاولى الا التغلب فى مباراتى (التصفية) على الفرقة التى وقعت عليها القرعة من فرق الدرجة الاولى المهددة بالنزول . وقد اتى الفريق المنافس الى هذه المدينة ، فنزل فى أفخر فنادقها استعداداً للمباراة الفاصلة . ويتفق فى نفس الوقت أن تدعو جمعية المحاضرات والحفلات الموسيقية فى المدينة أحد الشعراء المشهورين لكي يلقي محاضرة وقراءة شعرية فى نادى الجمعية . وينزل الشاعر المحاضر فى نفس الفندق الذى ينزله الفريق المنافس . ونرى بعد ذلك كيف يقدم لنا المؤلف بقية الشخصيات واحدة بعد واحدة : عاملة التليفون الجميلة فى الفندق التى يقع فى حباها لاعب مشهور من الفريق القادم فتعجز من أجله خطيبها الموظف فى محل تجارى ، ورئيس النادى الرياضى فى المدينة والحاكم المدنى للاقليم وصفقاتهما المريبة ، ومدرّب الفريق المحلى ومشكلته الخاصة مع زوجته التى تخونه ، ورئيس نادى المحاضرات ذو الحياة المستقيمة فى الظاهر والمغامرات الغرامية الخفية التى تنتهى بمصرعه ... وبين هؤلاء جميعاً من رجال ونساء علاقات تزداد تشابكاً وتعقداً بينما نتقدم مع المؤلف فى أحداث الرواية .

والحقيقة أن رواية من هذا النوع أصعب بكثير من الروايات ذات المحور الواحد والخط المستقيم ، فهى تحتاج الى مهارة وخفة وسرعة حركة من مشهد الى مشهد بحيث يكون القارئ محيطاً بما يجرى متابعاً لجزئياته . وقد عرف المؤلف كيف يقيم توازناً محكماً بين هذه الشخصيات والأحداث بحيث لا يطفى بعضها على بعض ، كما أنه استطاع أن يرسم لنا صورة دقيقة مشيرة لحياة مدينة صغيرة مثل هذه من مدن الاقاليم بكل مشكلاتها الكبيرة والصغيرة وحياة الناس اليومية فيها ، بحيث يشعر القارئ أنه يعيش مع أبطال الرواية حياتهم ويشتركهم أزماتهم العاطفية والنفسية والفكرية . والغريب أن تعدد مسطحات الرواية وتراكبها بعضها فوق بعض وكثرة عدد



شخصياتها لم تحل أبداً بين المؤلف وبين تعمق نفسيات هذه الشخصيات والفوس الى حيواتها النفسية الباطنة في مقدرة رائعة (٥٦) .

وبعد ، فأننا نكتفى بهذا الاستعراض السريع لاتجاهات الفن القصصى في اسبانيا الحديثة والمعاصرة وبالنماذج القليلة التي اخترناها لتمثيل تلك الاتجاهات . خلاصة القول ان الفن القصصى يجتاز اليوم مرحلة نهضة كبيرة في اسبانيا تتجلى في العدد الكبير من الروائيين الذى تحفل به اسبانيا المعاصرة ثم في الدرجة العالية من الجودة التى تبدو في انتاج الكثير منهم . ونعود فنكرر ما سبق أن ذكرناه من أنه من المؤسف أن هذا العالم القصصى الثرى الخصب بقيمه الفنية ما زال الى حد بعيد مجهولاً من جانب القراء العرب على الرغم من أن ذلك الأدب الاسبانى - ومعه أدب أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية - هو أوثق الآداب الأجنبية صلة بأدبنا العربى وراثته الخالد الجيد .

★ ★ ★

(٥٦) عن رامون سوليس راجع كتاب بالبوينا برات ، الطبعة الثامنة المنقحة ، المجلد الرابع ، ص ٩٠٩ - ٩١٤ ، وإيجليسياس لاجونا ١٣٤ - ١٣٥ .

* سامية أحمد أسعد

الرواية الفرنسية المعاصرة

الحديث عن الرواية الفرنسية المعاصرة حديث قد يطول ، خاصة أن تلك الرواية تخطت حدود فرنسا في كثير من الأحيان . ويذكر القارىء أن العالم أجمع تحدث ، في فترة ما ، عن «وجودية» سارتر J.P. Sartre وعبث كامى A. Camus ، وأنه يتساءل اليوم عن ماهية «الرواية الجديدة» nouveau roman ومصيرها . هذا ولا تقف أهمية «الرواية الجديدة» عند هذا الحد ، بل تتعداه لتثير النقاش والجدل حول بعض القضايا الهامة حيث نراها ، على سبيل المثال ، تطرح قضية فهم العمل الأدبي . ولقد سبق أن طرح فن الرسم قضية الفهم عندما اتجه الى التجريد والرمز ، ولا زالت «الموجة الجديدة» la nouvelle vague في السينما تطرحها حتى اليوم .

ظلت الرواية الفرنسية المعاصرة في تحدد مستمر منذ بداية القرن العشرين حتى أيامنا هذه ، وعرفت اتجاهات ومدارس متعددة ، وأشكالا ومضامين متعددة أيضا ، ولا تيسر حيويتها هذه مهمة الباحث ، بل تضعه أمام قضية معقدة : قضية الاختيار ، أى الروائيين

✽ الدكتورة سامية أحمد أسعد مدرسة الأدب الفرنسى بكلية الآداب جامعة القاهرة . صدرت لها دراسات عديدة في الأدب الفرنسى الحديث عن سارتر وكامى وجان جينيه وغيرهم كما ترجمت عددا من الكتب في النقد الأدبى وكذلك بعض المسرحيات .

يختار ؟ وهل يخضع اختياره لمعيار بعينه ، أم يترك لمزاجه الخاص ، وميله الى هذا الكاتب ، وابتعاده عن ذاك ؟ رأينا ، في هذا الصدد ، أن هناك أسماء تفرض نفسها علينا فرضاً ، نظراً لنزعتها الابتكارية ، أو تأثيرها البعيد المدى ، أو أصالتها الخ . . . ، وعادة ما يطلق مؤرخو الأدب على أصحابها اسم « كبار الكتاب » بينما اخترنا أسماء أخرى لتأثيرها العميق على الرواية المعاصرة ، فرنسية كانت أم أجنبية . وأحياناً استوقفنا الكاتب الروائي أثناء البحث لميلنا الخاص إليه ، وتعاطفنا معه ، وتجاوبنا مع العالم الذي يصوره . وما دام الاختيار قد كتب علينا فلا بد من أن نلفت النظر الى أننا توخينا الذاتية قبل الموضوعية . لذا ، قد يختلف البعض معنا حول أهمية هذا الكاتب أو ذاك . وردنا أن « الكاتب الكبير » نادراً ما يختلف عليه اثنان . ومن ثم ، جاء اختيارنا مطابقاً في أغلب الأحيان لاختيار مؤرخي الأدب .

لكننا لن نروى تاريخ الرواية الفرنسية المعاصرة ، بادئين من الحرب العالمية الثانية . بل سنحاول أن نرسم الخطوط الرئيسية لتطورها منذ ذلك الحين - مابعد ١٩٤٥ - حتى أيامنا هذه . إلا أن طبيعة تلك الرواية تجعلنا نرجع الى أوائل القرن العشرين ، حيث أرسى قواعدها نفر من كبار الروائيين في العالم ، وأغلبهم من غير الفرنسيين .

سنتحدث عن كل كاتب على حدة ، ولو أننا أردنا غير هذا لما استطعنا ، نظراً لطبيعة المؤلفات ذاتها . فالكاتب الذي نذكرهم لا يكونون « مدرسة » بالمعنى المصطلح عليه للكلمة ، حتى لو تشابهت أعمالهم الى حد كبير . فالعُبد عند سارتر يختلف عن العُبد عند كامو . كما أن اقطاب « الرواية الجديدة » يقفون موقف الرفض من الرواية التقليدية ، لكنهم لا يسيرون بعد ذلك في ذات الاتجاه . ولا يعنى هذا أن دراستنا ستكون مجموعة من الجزر المتفرقة التي لا يربط بينها شيء . ويمكن ، بشيء من التعسف ، الالتجاء الى التقسيم الزمني ، وتقسيم الدراسة الى مراحل ثلاث :

١ - ماقبل ١٩٤٥ .

٢ - تحول الرواية بعد الحرب العالمية الثانية .

٣ - « الرواية الجديدة » .

كلمة أخيرة : لسوف يلاحظ القارئ أننا كثيراً ما نلجأ الى النصوص ، ولربما عاب علينا هذا من الناحية المنهجية . وردنا أن الباحث - الناقد ، مهما حلل النص وعلق عليه ، فلن يبلغ أبداً كلمة واحدة مما قاله صاحب النص . كما أننا ترجمنا بعض النصوص لأول مرة ، وترجمنا أيضاً نصوصاً سبق ترجمتها ، عملاً على تجانس أجزاء البحث المختلفة .

★ ★ ★

(١)

بدأت الرواية الفرنسية ، منذ مطلع القرن العشرين ، تتطور شيئاً فشيئاً ، قاطعة صلتها بالرواية التقليدية . بينما شهدت أوروبا وأمريكا تطوراً مماثلاً سار في ذات الاتجاه . وجدير بالملاحظة أن الروائيين الذين تم على أيديهم هذا التطور لم يتعارفوا في كثير من الأحيان ، أو فعلوا ذلك في فترة لاحقة لكتابتهم .

١٠ كانت الرواية التقليدية تقدم للقارئ واقعا متماسكا هضمه الكاتب سلفا وعلق عليه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعشور على صورة متماسكة له . كانت قد عودته على شكل معين للسرد ، والوصف ، والتحليل ، ونقلت له قصة بطل يعيش في عالم محدد المعالم . كانت سائر الشخصيات فيها شخصيات محددة المعالم ، شبيهة بقطع الشطرنج ، يحركها الكاتب كيفما شاء وفي الاتجاه الذى يشاء . وكان من الممكن ان نهتم بها أكثر مما نهتم بالعالم المحيط بها ، مع ان لا وجود لها الا بذلك العالم .

١١ كان الكاتب يهتم أول ما يهتم بالدراسة النفسية ، ويعالج الزمان على طريقة المؤرخ أو كاتب السيرة الذاتية . وكانت روايته ، من حيث البناء ، تتابع التسلسل الزمنى ، الموضوعى للأحداث . ولم تكن مهمة القارئ ، ازاء كل هذا ، الاسهلة يسيرة . كان يجد كل شئ مفسرا ، مشروحا ، محولا الى وصف وتحليل . لم تكن الرواية فى حاجة الى مجهود ، عند القراءة ، لأنها لا تشتمل على أى غموض ، ولا تقابل الواقع فى كثير من الأحيان .

١٢ ثم لاحت بوادر التطور مع بروسست M. Proust ، وموزيل R. Musil ، وكافكا F. Kafka ، وفولكنر W. Faulkner ، وداريل L. Durrell ، وجويس J. Joyce - وهي أسماء أصبحت اصحابها كتابا كلاسيكيين فى القرن العشرين فى وقت واحد تقريبا ، سلام هؤلاء الروائيون بشئ جديد لا بد منه : أن تقدم الرواية واقعا لا يفهمه القارئ فهما تاما مباشرا ، وهذا بالذات ما حير قراء بروسست منذ البداية (وصوروا عالما حائرا لا يستقر ، اختلطت فيه الذاتية بالموضوعية . لم يرووا قصة ، بل نقلوا مزيجا من الأحاسيس ، والانطباعات ، والتجارب . لم يقدموا للقارئ رواية « جاهزة » ، بل اقترحوا عليه بوصفها مادة شاعرية ، مرنة غامضة ، ولم يجعلوه يتابع سير أحداثها فى يسر ، بل عمدوا الى تضليله ، كأنه فى حلم أو كأنه فى الحياة . . لم يصوروا عالما محددا ، بل عالما يتغير أمام عينى البطل والقارئ ، اللذين يجاهدان لكى يكونا رؤيا موضوعية عنه ، وان لم يتوصلا الى ذلك دائما . لم يحددوا موقع الانسان من العالم الذى يعيش فيه ، بل راوا أن رؤيا عالم الواقع هى التى تخضع لعلاقة « الانسان - البطل » بالعالم . ولم يعد « الواقع » عندهم خلفية للوحة التى يرسمونها ، بل أصبح وعى البطل هو الذى يسيطر على الرواية ، ولم يعد للعالم الواقعى وجود الا بالقدر الذى ينعكس به فى ذلك الوعى . وإذا اردنا وصف هذه الرؤيا ، فلا مناص من أن نقول انها رؤيا « فينومينولوجية » phénoménologique . ، وان بدت الكلمة غريبة بعض الشئ على عالم الرواية .

١٣ أصبح الواقع الروائى ، مع هؤلاء الرواد ، واقعا اسطوريا مشبعا بالمعاني ، لكل حدث فيه معنى خاص ، بقدر قد يكثر أو يقل ، وكل واقعة فيه تتخذ مكانها فى سياق رمزى ، ويختلط الحدث فيه بالاسطورة . هكذا يدخل القارئ عالما ثريا متعدد الجوانب ، لكل حدث واقعى فيه معان وتفسيرات عدة . وعليه ان يعثر ثانيا على الرموز النفسية ، والبنائية ، والفينومينولوجية ، والروحية ، الخ . . . التى تشتمل عليها الرواية .

وكانت الآثار المترتبة على الحرب العالمية الثانية نقطة تحول هامة فى تاريخ الرواية الفرنسية خاصة . عبرت تلك الرواية فى مرحلة أولى ، عن مفهوم ميتافيزيقى وأخلاقى معين ، من خلال نصوص - أصبحت لها شهرة عالية - تناولت مصير الانسان ، وانتظم كل شئ فيها

حول هذه الرؤيا . وسرعان ما انتقلت ، في مرحلة ثانية ، من التساؤل عن النفس والمجتمع ، والأخلاق ، والميتافيزيقا ، الى التساؤل عن الجمال والفينومينولوجيا . ولا بد من أن نقرر ، بهذه المناسبة ، حقيقة تاريخية هامة ، ألا وهي رفض الكاتب الروائي اليوم للقضايا الأخلاقية الكبرى ، واهتمامه بقضايا الجمال ، وقصر فنه على الشكل مع استبعاد المضمون النفسى أو الأخلاقى ... الخ . فلقد ظهر ، منذ عام ١٩٥٤ ، اتجاه روائى جديد اهتم بالشكل أولاً . وعبرت ((الرواية الجديدة)) عن طريقة معينة للاحساس والوصف وفهم الجمال . لم تبحث عن مصير الانسان ، بل أعادت النظر في الصور التى تتكون لدى الانسان عن نفسه . وعالجت الزمن بطريقة لا زالت تحير القارئ كما سبق أن حيرته أيام بروسست . فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل . ومن ثم كانت كثرة التجائها الى المونولوج الداخلى monologue intérieur وهى لا توجسه الزمن من الماضى الى الحاضر ، حيث تتوقف القصة ، بل تظل تتأرجح طوال السرد ، بين سلسلة من الرؤى الزمنية ، لا تتبع مساراً محدداً ، بل تتحول الى شئ أشبه بالمتاهة . ولا يتكون الواقع فيها من مجموعة من الوقائع الوصفية المحايدة ، بل من بعض الأبنية الرمزية التى يدعى القارئ الى حلها وتفسيرها .

ذكرنا ، فى سياق حديثنا ، بروسست ، وچويس ، وكافكا ، وداريل وغيرهم من أئمة الرواية فى القرن العشرين الذين كان لهم أعظم الأثر فى تطورها . ولربما رأى البعض أن الحديث عنهم هنا ، فى اطار الرواية الفرنسية المعاصرة - مادامت كلمة معاصرة تلزماً بالبداية من غداة الحرب العالمية الثانية - قد يكون خروجاً عن الموضوع . لكننا نرى ، على عكس ذلك ، أن ذلك الحديث شئ لا بد منه لفهم تلك الرواية ، و « الرواية الجديدة » خاصة . ولنبدأ بمارسيل بروسست .

لعب مارسيل بروسست ، بالنسبة لكاتب الرواية فى العشرينيات ، دور الرائد العبقرى الذى لا يضارع . فلقد أثار « ثورة أدبية » تشبه الثورة التى أثارها كانت Kant قبله بقرن ، فى عالم الفلسفة . كان أول من قلب العلاقة بين الانسان والعالم ، وأول من حول اهتمام الأديب بقضية المضمون الى اهتمام بقضايا الاحساس ، والرؤيا ، والنسبية والمعرفة ، والوصف ... الخ . وكلها قضايا ظلت ، ولا تزال ، تشغل خلفاءه فى المقام الأول .

بدأ بروسست بادانة الرواية التقليدية والتنديد ، من خلال النظرية التى عرضها فى **الزمن المستعاد** Le Temps retrouvé بالرؤيا الموضوعية التى اشترك فيها الروائيون الذين سبقوه : **جى دى موباسان** G. de Maupassant و**اميل زولا** E. Zola ، **بل وجوستاف فلوبيير** G. Flaubert وهاجم الفن الواقعى المزعوم قائلاً :

« عندما نقول الجو مضطرب ، والحرب ، ومحطة عربات ، ومطعم مضاء ، وحديقة مزهرة ، يفهم الجميع ما نريد قوله » .

بينما الواقع شئ مختلف تماماً . واعتبر الأدب الذى يكتفى بوصف الأشياء وتقديم بيان بخطوطها ومساحاتها ، أدباً أبعد ما يكون عن الواقع ، وان زعم غير هذا وأكد فى صفحات أقرب ما تكون الى نظرية فى « الرواية الجديدة » ، أن تغيير مفهوم الواقع شئ لا بد منه لتجديد الفن الروائى . لا ينبغى أن يكون واقع الرواية بعد الآن « عالم أشياء monde - objet » يصفه الكاتب بعناية ، مستخدماً لغة يشترك فيها الجميع ، بل يجب أن يصبح عالماً نصفه فى الانسان .

ونصفه في الأشياء . من ثم ، يمكن أن نقول أن كل إنسان يحمل بين طيات نفسه كتاباً معيناً لا بديل له . يقول بروسست في هذا الشأن :

« ما على الكاتب ، لكي يعبر عن هذه الأحاسيس ويكتب هذا الكتاب الأساسي - الكتاب الحقيقي الوحيد - ، أن يخلقه ، بالمعنى الدارج للكلمة ، مادام قد وجد سلفاً في كل منا ، بل عليه أن يترجمه . الترجمة ، هذا هو واجب الكاتب ، وتلك هي مهمته . »

عندئذ ، تتخذ الرواية ايقاماً داخلياً يختلف عن كاتب لآخر ، ومن كتاب لآخر .

انطلاقاً من هذه النقطة ، كتب بروسست مجموعته القصصية الرائعة ، **البحث عن الزمان الضائع** التي اشتملت على الدراسة الاجتماعية ، والنزعة الشخصية ، واللعب بالزمان ، الخ يجد القارئ ، في هذه المجموعة ، وقائع وصوراً شهدها الراوي مارسيل ، أو يشهدها ثانية ، وآراء سمعها أو يسمعها ثانية ، وشخصيات تلفت النظر قابلها أو يقابلها ثانية . أى أن الراوي يعيش فترتين زمنيتين في آن واحد : الماضي وبعثه أو تجربته مرة أخرى . ولا تتمثل طريقة بروسست في النظر إلى الحياة وجمع تجاربها في السرد أو القصة التي تخضع للحدث النفسى أو الاجتماعى ، بل تتمثل في فن دقيق مثابر يتذوق ما يقدمه لنا الوجود ، أو يبعثه ، أو يعيد تكوينه ، أو يحكم عليه . . .

هكذا أتى بروسست بمفهوم جديد للرواية . لم يفهمها على أنها سرد أو خبر بل رأى فيها نوعاً من المفامرة الذهنية ، والروحانية ، والجمالية ، رأى فيها التزاماً بالاحساس الشخصى ، وملحمة داخلية حميمة . لم يطرح قضية الواقع ، بل تصورنا له . لم يعد الواقع في نظره موضوعاً يجب أن ينشغل به الفنان . وعلى هذا الأخير أن يتجه إلى الخيال . لا ينبغي أن يهب الفنان نفسه لذكر ما هو حقيقى ، أو ما ينبغي أن يكون حقيقياً أو ما يمكن أن يكون حقيقياً ، وعليه أن يهب نفسه لدراسة ادراكنا ، واساطيرنا ، وصورنا .

نلمس ، بالفعل ، أن **البحث عن الزمان الضائع** رواية « داخلية » حميمة ، بل أول رواية « داخلية » عرفت الحضارة الغربية منذ عصر النهضة . كما أنها رواية حديثة كانت بمثابة بداية الرواية « الفينومينولوجية » ، ذلك لأنها لا تصف العالم الوهمى أو الواقعى ، بل تدرس ، وتنقد ، وتحلل الصور التي تتكون لدى الإنسان من العالم ، تدرس وتنقد ، وتحلل بناءها ، ورموزها ، وتنوعاتها .

واكتشف بروسست أن تقديم صورة موضوعية للعالم منهج خاطئ ، وعرض في هذا الشأن نظرية واضحة كل الوضوح : هناك أداة فنية واحدة يلجأ إليها الفنان ، ألا وهي الذاكرة لكنها تعجز عن نقل الاحساس بالحياة التي مضت ، وتستبدلها بصور كاذبة زائفة . لذا ، يرفض بروسست الدقة الفوتوغرافية التي تنسم بها الذاكرة الذهنية ، ويفضل عليها الذاكرة العاطفية الجمالية ؛ هناك « فرق هائل بين الانطباع الحقيقي الذي يخلفه فينا الشيء والانطباع الرائف الذي ننقله عندما نحاول تصويره ارادياً » .

لذا ، صور بروسست عالماً لا حدود له ، اللهم الا تلك التي تفرضها العين التي تنظر اليه ، ولا وجود له الا من خلال هذه العين ، عالماً تفرض فيه الصور على الكاتب فرضاً في سياق رمزى ، ناتج من الحاجة الداخلية الى الاحساس بالجمال ، تلك التي ظلت فترة طويلة معياراً لقيمة الفنان وأصالته .

يهيم مارسيل ، بطل الملحمة الرمزية التي كتبها بروس وراويها ، بين صور العالم هذه سعيًا وراء الزمان الضائع . وهنا ، تبين العلاقة بين الرواية الفينومينولوجية والزمان ، تلك القضية التي أعاد بروس النظر فيها ، وتأملها طويلاً في مجال الرواية . فالرواية الفينومينولوجية تقدم لنا رؤيا فنية لما يمكن ان نسميه « قصر النظر الزمني عند البشر » . ولا يتعلق الأمر ، في هذه الحالة ، بوصف الواقع ، أو سرد قصة حياة ، بل بدراسة الآثار المترتبة على قصر النظر هذا عند وصف الواقع ، أو نقل السيرة الذاتية .

هكذا فرضت على بروس قضايا الذاكرة ، والزمان ، وحيوية الصور وبعثها . ولقد عبر عنها جميعاً من خلال السعى وراء الزمان الضائع . يقول لنا الكاتب ، في البداية ، ان هذا السعى محاولة عابثة ؛ لا جدوى من ذكر الماضي ، وكل الجهود التي يبذلها المرء في هذا الصدد تذهب هباء . ذلك ان الماضي يختبئ في مكان ما ، خارج الذهن وبعيداً عن مداه ، متمثلاً في شيء مادي لا نحده . ويتوقف على الصدفة وحدها لقائنا له قبل موتنا ، أو عدم لقائنا له أبداً . لكنه يعود فيقول ان علينا ان نبذل قصارى جهدنا « لتحرير » الماضي ؛ قد يظل الماضي ، مادماً قد عشناه ، في حال أشبه بالأبدية المؤقتة ؛ على الفنان اذن أن يحاول استخلاصه وتخزينه والاتيان به الى الأبدية النهائية ، أي الى العالم الروائي .

وإذا أبرز أهمية الزمان في الرواية ، وأضفى عليها بالنالي ، بهذا جديداً ، جعل بروس الاحداث تعبر عن نفسها ، لا من خلال خط مستقيم رسم على مساحة مستوية ، بل من خلال شبكة من الخطوط المتقاطعة . وهكذا وجد القارئ نفسه أمام حكاية لا يستطيع أن يدخلها من طرف ويخرج منها من طرف آخر ، في مسيرة متواصلة لا تتوقف . وتحتّم عليه الدخول الى عالم يضل فيه ولا يعلم الى أين هو ذاهب . وزاد بروس الأمر تعقيداً عندما عمد الى وسيلة مبتكرة انفرد بها آنذاك : أن يجعل من إحدى الشخصيات كاتباً روائياً . بهذا التحايل ، لا يقدم لنا رواية قد انتهت ، بل رواية في سبيلها الى الكينونة (١) .

تتوج مطلع البحث عن الزمان الضائع حادثة « المادلين » الشهيرة ، وتعميق هذه التجربة النفسية الثمينة التي ننقلها للقارئ فيما يلي هو الذي ينتهي الى معجزة الزمان المستعاد . واذ تتكرر لدى الراوي انطباعات متشابهة تدل على فرحة لا توصف ، يتمكن في النهاية من اكتشاف سر تلك الفرحة . لكن الكشف هنا كشف جزئي بعد ، يقع على الحدود الفاصلة بين الشعور والاشعور .

« مضت سنوات لم يعد خلالها لكومبريه ، ولا لكل مالم يك مسرحاً لساعة نومي ومأساتها ، وجود في نظري . وفي يوم من أيام الشتاء ، كنت عائداً الى المنزل عندما رأت امي أنسى اشعر بالبرد فعرضت على قليلاً من الشاي علي غير عاداتها . رفضت في أول الامر ، ثم عدلت عن رأيي ، لا أدري لماذا . فأرسلت تطلب صنفاً من الجاتوه يدعى Petites madeleines ... وكان يومي الكئيب قد أزهقني ، وكذا فعل تفكيري في الفد الحزين .

(١) يصف لنا آلان روب - جرييه Alain Robbe-Grillet - أحد رواد « الرواية الجديدة » - في روايته في المتاهة Dans le Labyrinthe ، في آن واحد بعض الشخصيات الموجودة في الشارع ولوحة تمثل ما بداخل أحد المقاهي ، حتى تأتي لحظة تتقابل فيها المجموعتان : تدخل الشخصيات الحية في المقهى وتتخذ الى حد ما الأوضاع التي اتخذتها الشخصيات في اللوحة .

فرفعت الى فمي توا . بطريقة آلية ، ماعفة من الشاي كنت قد غمست فيها قطعة من الجاتوه فلانت . لكنى ارتجفت في اللحظة التي لمست فيها رشفة الشاي المختلطة بفتات الجاتوه سقف حلقى . وتنبت الى الشيء الخارق للعادة الذي يحدث لى . غمرنى متعة لذبة ، وعزلتنى ، دون ان أدري لها كنهاً . وسرعان ما جعلتنى لا ابالى بصروف الحياة ، وكوارثها التي لا تضر ، وقصرها الوسمى . تماما كما يفعل الحب ؛ ذلك انها غمرتنى بجوهر نمين : بالاحرى ، لم يكن هذا الجوهر فى أنا ، بل كان أنا . لم أعد اشعر اننى ضعيف . تابع . زائل . من اين جاءت لى هذه الفرحة القوية ؟ كنت اشعر انها مرتبطة بمذاق الشاي والجاتوه ، لكنها تتخطاه الى مالا نهاية بل يحتمل أن تكون من طبيعة مختلفة . من اين جاءت ؟ ماذا تعنى ؟ اسـ . أجدها ؟ ها انذا ارشف رشفة ثانية لا اجد فيها شيئا يفوق ما وجدته فى الرشفة الاولى ، وثالثة تأتى لى بأقل مما أنت لى به الثانية ؛ حان الوقت اذن لكى اتوقف . يبدو أن تأثير الشراب قد قل . من الواضح ان الحقيقة التي نبحث عنها ليست فيه . واسما فى أنا . لقد ابقظها فى ، لكنه لا يعرفها ، ولا يستطيع الا أن يردد الى مالا نهاية ، بقوة أخذة فى الاقلال ، ذات الدليل . ولا اعرف كيف انسره . اريد ، على الأقل ، أن اتمكن من طلبه منه ثانية ، والعثور عليه بعد قليل ، كما هو لم يمس ، حتى اوضحه ايضا حاسماً . لكن كيف ؟ يا للشك الخطير ، عندما يشعر الفكر انه قد تخطى ذاته ، بينما هو فى آن واحد ، الباحث فى البلد الغامض الذي يجب ان يبحث فيه . والبلد الذي لا يفيد فيه كل ما يملك شيئاً . يبحث ، لا ، بل يخلق . انه امام شيء لم يوجد بعد ، ولا يستطيع أن يوجد أحد غيره ..

عدت أساءل عن ماهية هذه الحالة المجهولة التي لا تأتى بأى دليل منطقي ، بل تأتى بيقين سعادتها ، وحقيقتها ، تلك الحقيقة التي تغيب امامها كل الحقائق الاخرى . سـ . ان اوجدها مرة اخرى ..

هل تصل الى سطح وعيى الواضح ، تلك الذكرى ، تلك اللحظة القديمة التي اجتذبتها من بعيد لحظة مماثلة ، واثارتها ، وانهضتها فى أعماقى ؟ لا أدري . لا أشعر الآن بشيء . لقد توقفت . ولربما نزلت الى أعماقى ثانية . من ذا الذي يعلم اذا كانت ستصعد من ليها مرة اخرى ؟ على أن اعيد الكرة عشر مرات ، وأميل عليها . وفى كل مرة ، نصحنى الجبن الذي يبعدنا عن كل مهمة عسيرة ، وكل عمل هام ، بأن ادع الأمر وأشرب الشاي ، ولا افكر الا فى متاعب اليوم ورغبات الغد التي تستسلم لاجترارى بلا عناء .

وفجأة ، ظهرت لى الذكرى . كان هذا المذاق قطعة المادلين الصغيرة التي كانت العمة ليونى تقدمها لى صباح يوم أحد فى كومبريه . . . عندما كنت اذهب الى غرفتها لأقول لها صباح الخير ، بعد أن تغمسها فى الشاي أو التليو . لم تذكرنى قطعة الجاتوه بشيء قبل تذوقها . ربما لأن . . . صورتها تركت أيام كومبريه ، وارتبطت بأيام اخرى أحدث . ربما لأن ما من شيء بقى من هذه الذكريات التي ظلت طول هذا الوقت خارج الذاكرة . كان كل شيء قد تحلل . كانت الاشكال قد زالت ، أو رقدت ، وفقدت القدرة على الانتشار التي كان يمكن أن تمكنها من اللحاق بالوعى . لكن ، عندما لا يبقى شيء من الماضى البعيد ، بعد موت الكائنات ، وهدم الأشياء ، يبقى كل من الرائحة والمذاق مدة طويلة ، وحدهما ، خافتين ، لكن أكثر حيوية - وأقل مادية - والحاحاً ، وأمانة ، كأنهما روحان

تتذكران وتنتظران ، وتاملان ، على اطلال ماتبقى ، وتحملان ، مبنى الذكرى الضخم ،
دون أن تميلاً ... » .

« اكتشاف الروائيون الذين جاءوا بعد بروست امكانية اللعب على مستويات عدة في
الزمان والمكان ، والخلط بين الأجزاء المكونة للواقع ، ورفضوا ، تحت تأثيره في أغلب الأحيان ،
السر الذي يكتفى بعرض صور من الواقع ، أي رفضوا القصة المتقنة التي تروى بطريقة موضوعية »
يفهمها كل القراء . واتجهوا الى أسلوب خيالي خلاق لا يبحث الفنان المبدع من خلاله عن حقيقة
منطقية يتفق عليها الجميع ، بل يهتم بالصور الداخلية الحميمة . وهكذا أصبحت الرواية على
يدى بروست اسطورة علينا أن نفرسها ، وترجمة لصورة مبتكرة يكونها الإنسان عن العالم .

★ ★ ★

× رفض روبير موزيل R. Musil الشخصية الروائية التقليدية قبل الرواية
الفرنسية الجديدة بثلاثين عاماً . فلقد كتب فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ الجزءين الأول والثاني من
كتاب عن بطل أبعد ما يكون عن الشخصية ، رجل بلا صفات L'Homme sans qualités
كما يقول عنوان الكتاب ، يدعى اولريك - لن نعرف أبداً اسم عائلته - كان ضابطاً ، ثم أصبح
عالماً في الرياضيات ، ثم لا شيء . اما والده « فشخصية » ... استاذ جامعي نمطي يلح على
ابنه لكي يصبح « شخصية » هو ايضا استاذاً جامعياً مثله ، لكن اولريك يقف
موقف الرفض من الحياة . لقد استأجر منزلاً قديماً في .. فيينا ، وأقام فيه ، ولم يمارس مهنة
معينة . لا الحياة العسكرية استهوتته ، ولا الرياضيات استوقفتها . انه انسان أصيل ،
متحرك ، صريح ، لا يمكن أن ينجح ، لاختلافه عن أولئك الذين يراعون الدقة والنظام ، ويقفون
دائماً عند الحد الوسط ... وينجحون . هاهوذا وهو بعد في الثانية والثلاثين ، قد أخذ اجازة ،
واعفى نفسه من النظر نظرة جادة الى مشاغل البشر . فهو لا يعرف العشق ولا الطموح أو
الروابط . لن يحدث له شيء ، ولن يعيش أية مغامرة . ويلفت الكاتب نظرنا الى هذا منذ الفصل
الأول ..

« يسلم موزيل بفكرة تضيء على كتابه طابعاً تناقضياً منذ البداية . فبطله نفي لمفهوم البطل
anti-héros . كائن « محايد » يكاد لا يحمل اسماً ، ولا يمكن أن يكون مادة للدراسة
والتحليل ، ويرتبط بعالم لا يخلو من الاوهام والأشباح .

« وكما أراد موزيل أن يكون نفياً للبطل ، أراد أن تكون روايته نفياً للرواية anti — roman ،
وكان هذا النوع من الروايات قد ظل على هامش الرواية حتى عام ١٩٢٠ ، وقدّر له
أن يصبح مرحلة من مراحل تطور الرواية في الثلث الثاني من القرن العشرين .

ينتج عن وجود اولريك كشخصية رئيسية زائفة اختلال في توازن الرواية . ذلك أن اولريك
يعيش أحداثاً روايته ولا يؤمن بها . كما انه يفلت من ميثولوجيا المغامرة ، والهوى ، والتصوير
الاجتماعي والنفسى ، أي كل مقومات الرواية التقليدية . فهو كائن وسط الرواية ، لكنه نفي
لها . وتخليه عن ممارسة أية مهنة له دلالة في هذا الصدد . كان ملازماً ، وكان يمكن أن
يصبح كولونيلاً ، وجنرالاً ، لكنه استقال . كان عالماً في الرياضيات وكان يمكن أن يصبح مهندساً ،

أو استاذاً جامعياً ، لكنه أهمل ذلك الواجب الاجتماعي المدعو « وصولية » ، وفضل أن يكون هاوياً ، وأن تجرد من الأهواء . « ذات يوم ، تنازل أولريك حتى عن أن يكون أملاً » .

ولا تعلن رواية « رجل بلا صفات » عن شكل معين للياس فحسب ، بل تعلن أيضاً عن موقف روائى معين هو الذى يهمنى هنا : فن تجرى غير ملتزم يصور انساناً تنازل عن اصدار الاحكام على العالم الذى يعيش فيه ، واهتم بشكل الرؤيا التى قد تتكون لدينا عنه . لا يقبل العالم تفسيراً من وجهة النظر هذه ، ويتعلق الامر بتقديم صورة « خام » له ، يصورها انسان قصير أو بعيد النظر ، لا رأى له ، ولا يدافع عن رسالة سياسية أو اجتماعية معينة . وبهذا ، يعتبر موزيل كاتباً عاصر بروسست ، وجويس ، وكافكا ، وأعلن عن الرواية الفرنسية الجديدة التى لن تأخذ شكلها النهائى الا عام ١٩٥٠ .

★ ★ ★

« ينقل لنا جيمس جويس بدقة فى روايته اوليسس Ulyssse (١٩٢٢) ، ما يدور فى نفس ايرلندى متوسط الحال خلال الثمانى عشرة ساعة التى يعيشها فى دبلن يوم ١٦ يونيو ١٩٠٤ . ولا يمكن قراءة هذا الكتاب من أوله الى آخره ، كانه رواية محكمة البناء ، اذ ليست هناك حكاية أو استمرار ظاهرى فى ذلك اليوم الذى يقضيه رجل متوسط الحال فى مدينة حقيقية ووهمية فى آن واحد .

يرى جويس أن على الفن الروائى أن يستخدم الرمز لى يوحى بتعقيد الواقع ، وأن الحياة البشرية مهما كانت نافهة ، تنتظم حول بعض الانبئة النفسية والاسطورية . لذا بنى ما يمكن أن يسمى ملحمة الفئائية على رمز ، واختار من بين الاساطير الادبية اسطورة الاوديسسة وحاول أن يطابق حياة اوليس بمشاغل بورجوازي صغير من دبلن .

.. من ثم كانت اوليس مزيجاً من الواقعية الضاحكة ، والمونولوجات الداخلية والكاريكاتير ، والاحداث الدسمة ، والفئائية اللاذعة . واختلطت فيها المشاهد الخيالية بالمشاهد الحقيقية . وشطط خيال البطل ، ليوبولد بلوم ، حتى بلغ درجة الهذيان . ففى الاثناء التى يمر فيها فى احد الشوارع أو يدخل مكتبة ، أو يشهد موكباً جنائزياً ، أو بيتاً للدعارة ، تدور فى مخيلته مشاهد كاملة من البسيسكودراما psychodrama ، ويمتزج غليان ذهنه بعالم الواقع . كما ان الكتاب لا يخضع لوحدة الاسلوب . فلكل فصل فيه ، ولكل مقطع فيه ايقاعه الخاص ولغته الخاصة . ولقد أكد جويس ذلك عندما نقل ملحمة هوميروس فى ثمانية عشر فصلاً وجعل لكل فصل لونه ورموزه . كما أن كل فصل يرتبط بفن أو علم بعينه - اللاهوت . . التاريخ . . فقه اللغة . . الموسيقى . . الخ . . . ، أو تسيطر عليه صورة رمزية بعينها .

« هذا ويرجع الى جويس الفضل فى ادخال الاسطورة والرمز فى الادب الروائى المعاصر . وعندما ابدع الرواية الرمزية بيّن أن الواقع الروائى المزوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيولوجياً . كما بيّن ان الرواية لا تبني على قانون علمى للواقع ، بل على صورة انسانية

للعالم ، شأنها في ذلك شأن كل علاقة بين الانسان والعالم . فالرواية تقترح علينا بعض الصور الاسطورية ، وعلى الكاتب الروائي أن يعبر عن الحياة الانسانية من خلال بعض الخطط الاسطورية .

★ ★ ★

كل الكتاب الذين استوحوا جويس استوحوا كافكا ، اللهم الا في القليل النادر . ففن الرمز الروائي واحد عند الاثنين . كل ما هنالك ان كليهما قلب مسلمات الرواية بطريقة معينة . ففي رواية جويس ، (يخفى الواقع السطحي للوقائع والاحداث اسطورة تعطى معنى للمغامرة الروائية) ، اما كافكا فيعيد سرد سلسلة من الاحداث التي لامعنى لها في عالم يظل المعنى فيه معلقاً . وفي الحالتين ، يظل معنى العالم موضع بحث ، سواء زادت من شأنه غنائية جويس ورموزه ، أم قللت من شأنه المأساة الفردية الفاضحة التي يعيشها أبطال كافكا .

فرض كافكا بعض الأساطير الخاصة بالقلق والعبث ، وهي أساطير وجدت فيها الرواية المعاصرة أشكالها السلبية . ولندكر من بين مؤلفاته روايتين اشتهرتا في العالم أجمع ، **القضية** Le Procès و**القصر** Le Château . يجرد **كافكا** الحكاية العادية من كل معنى . ففي **القضية** ، نرى رجلاً مجهولاً - لا يعطينا المؤلف أى تفاصيل عن أسرته ، أو حياته - يدعى ك . ، يقال انه « متهم » ، لكنه لن يعرف ابداً الجريمة التي ارتكبها أو نسبت اليه . ها هو ذا يقابل أحد المحامين ، ويجمع المعلومات ، ويهيم على وجهه ، ولا يتوصل أبداً الى لقاء القاضى المكلف بالتحقيق في قضيته . فيجوب مدينة وهمية قد تكون پراج أو غيرها ، ويحمل صاحبة البيت الذى يقطن فيه على أن توصى السلطات القضائية به خيراً ، ويتنزه ، ويحقق في قضيته ، كل هذا دون أن يعرف سبب الاتهام ؛ ثم يزداد قلقه ، ويعدد مساعيه ، وتستولى عليه حمى نفسية تزداد حدتها كلما تقدمت الرواية ، حتى ينفلد فيه حكم الاعدام ، دون أن يحاكم او يمثل أمام قضائه ؛ ينفلد فيه الحكم وجلان مجهولان في أرض فضاء .

كل شيء في **القضية** متماسك ، وكل شيء فيها يخضع لمنطق رهيب ، يجعل من ك ، انساناً حكم عليه مقدماً . وتقوم الرواية على فكرة مسلم بها ولا يمكن تصديقها : الا يسأل ك أبداً عن التهمة الموجهة اليه ، او لماذا وجهت اليه ، او من الذى وجهها اليه . وتكمن قوة الكتاب في هذا الفرض التعسفى : محو السياق الاجتماعى ، والسياسى ، والنفسى ؛ ولولاه لاكتسبت مغامرة ك ، معنى عادياً ودخلت الحياة العامة .

هكذا الأمر أيضاً في **القصر** ، حيث نجد مهندس مساحة ، جوزيف ك . وصل الى قرية تبعد اربعة كيلو مترات عن الضيعة التى طلب اليه المجئ إليها . وعندما يصل الى القرية ، يعلم أن من الصعب الذهاب الى القصر . فالسور مغلق ، واصحاب القصر كثيراً ما يتغيبون ، ولا يعرفهم أحد ، في الواقع . بعد أن يتلقى جوزيف ك ، هذا التحذير ، تنتابه الحيرة ، ويبقى في القرية ، ويستقر فيها ويلدبل ، ويعيش بعض المغامرات ، كل هذا وهو ينتظر ، باحثاً عن الوسيلة التى تمكنه من الوصول الى من طلبوا منه المجئ ، في حين يبدو ان الوصول اليهم أمر محال . هنا أيضاً ، تقوم الرواية على أحد المعطيات غير المنطقية : أى انسان عادى وجد في موقف جوزيف ك ، كان

يقطع المسافة، وهي لا تزيد على أربعة كيلومترات، سيراً على الأقدام ، ويحاول ان يتسلق السور ، أو يكسر الباب ، أو يبحث عن تفسير ما . لكن جوزيفك ، لا يفعل شيئاً من هذا القبيل ، بل لا يفكر فيه .

يقوم عالم كافكا اللامعقول على بتر الواقع . فالمؤلف يبعد شخصياته عن أى رد فعل طبيعى . يشبه بطلا القضية والقصر سائر البشر ، الا فى شيء واحد : لا تشبه ردود فعلهما ردود فعل البشر .

انسان عاجز فى عالم لامعقول ، هذا هو الموقف الفينومينولوجى ، أو بعبارة أخرى ، الأسطورة التي تخلق أساساً جو الرواية عند كافكا .

★ ★ ★

(٢)

بعد أن نشبت الحرب العالمية الثانية، واحتلت فرنسا، التزم اغلب الروائيين الصمت، وافسحوا المجال للشعراء . وسرعان ما عادوا الى الحديث، بعد التحرير؛ كانوا لا يزالون تحت تأثير الأحداث، شأنهم فى ذلك شأن المجتمع الفرنسى كله، ويتعجلون اللحظة التي يلعبون فيها دور الشهود . ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد الى عالم الرواية لم تعد « الوثيقة » ، ولم تبلغ الوجود الأدبى فى كثير من الأحيان . لم تخلف الحرب العالمية الثانية روايات كذلك التي خلفتها الحرب العالمية الاولى . فسرعان ما غطت الآلام الناتجة عنها آلام أسوأ واقسى : آلام الأسر والاحتلال الأجنبى . لذا ، لم تبد ظاهرة المقاومة ، عند أغلب كتاب فترة ما بعد الحرب ، الا كمجموعة من الأحداث التي عاشتها بعض الشخصيات ولم تتأثر بها كثيراً ، وقد يكون روجيه فايّان الكاتب الحقيقى الوحيد الذى استوحى المقاومة ، وأصبح فيما بعد الحرب واحداً من أفضل الروائيين الفرنسيين . كذلك اتاحت الحرب والمقاومة لكتاب الجيل السابق - أى الجيل الذى ظهر قبل الحرب بعشرة او خمسة عشر عاماً - فرصة تجديد مؤلفاتهم بطريقة ملموسة . ونذكر من بينهم سيلين L.F. Céline و جورج برنانوس G. Bernanos و جان جينو J. Giono ولوى أراجون L. Aragon « على سبيل المثال ، كان أراجون آنذاك لسان حال « الواقعية الاشتراكية » فى فرنسا . وكان عليه ان يكون مثالا يحتذى . فكتب مجموعة من الروايات ، « الشيوعيون Les Communistes » ، روى فيها معارك اصدقائه السياسيين ، وقلقهم وانتصاراتهم . لكنه لم يتقن معالجة الواقع التاريخى ، ورسم شخصيات مهزوزة زائفة ، وعمد الى اسلوب بدا غريباً عليه ؛ لكنه أدرك كل هذا ، وفضل العودة الى الرواية التاريخية .

بعد عام ١٩٤٥ ، سارت الرواية الفرنسية اساساً فى طريقين محددين : طريق السريالية ، وطريق الميتافيزيقا . ولم تستوقف السريالية الا كتاباً قليلين، فى حين اجتذبت الميتافيزيقا كتاباً جابت شهرتهم الافاق ، ونقصد بهم سارتر J.P. Sartre والبير كامى A. Camus وسيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir

★ ★ ★

اثرت السيريالية على فن الشعر والرسم ، لكنها لم تؤثر على الرواية الا قليلا . ولا غرابة في هذا . فرائد المدرسة السيريالية وصاحب نظريتها **أندريه بريتون** A. Breton اعتبر الرواية لونا أدبيا يلجأ اليه صغار الكتاب . كما يعرف الجميع أن السيريالية ناهضت الأدب بشدة ، من أجل التعبير المباشر عن اللاشعور في كافة صورته والوقوف عند كل ماهو غريب خارق للعادة . لكن الرواية ظلت تتطور وتتغير في الوقت الذي هوجمت فيه . لم تعد مجرد « حكاية » أو « شريحة حياة » ، بل أصبحت لونا متعدد الاشكال يشتمل على النثر الفنائي والقصيدة ، والاعتراف . أصبح كل ماينتج عن الخيال « رواية » . وكانت الحدود الفاصلة بين هذا اللون الادبي وماعدها حدوداً لا تثبت ولا تستقر . كما كان تعريف الرواية متقلباً لدرجة جعلت أندريه جيد A. Gide يعترض على وصفه بالكاتب الروائي ولم يعترف الا « **بالزيفون** » Les Faux-Monnayeurs وان لم يختلف عن باقي رواياته في الواقع ؛ واعترف **مالرو** A. Malraux بأنه كاتب روائي ، لكنه أراد أن تكون « **الامل** » L'Espoir « شيئاً يختلف عن الرواية .

هكذا اتسع مجال الرواية الى حد كبير ، وأصبحت الرواية نفسها شيئاً فشيئاً شكلاً متميزاً للتعبير ، بل أكثر الاشكال رواجاً وانفتاحاً . ومن ثم ، كان لابد ان تتأثر بالسيريالية .

لا يذكر تاريخ الأدب روائيين سرياليين بمعنى الكلمة . لكن هناك روائيين خالطوا الجماعة السيريالية ، وتعلموا منها واستفادوا من اكتشافاتهم ، ونقلوا روحها الى مؤلفاتهم . ونلمس عندهم الاتجاهات والميول التي نلمسها عند السرياليين : الميل الى الغرابة ، وحب التحرر ، والتخلص من الأشكال البالية في الحياة والتعبير ، والرغبة في تغيير الحياة والعالم عن طريق الكتابة . من أهم هؤلاء الكتاب **ريمون كينوه** R. Queneau و**ميشيل ليريس** M. Leiris و**جوليان جراك** J. Gracq ، وسوف نقصر حديثنا على الاثنين الآخرين .

يخلط ميشيل ليريس في مؤلفاته الأساسية بين الخيال والاعتراف ، لكنه يتخطاهما لكي يبلغ لونا من الابداع الاسطوري . وكتاباته كتابات هامة تؤثر تأثيراً عميقاً على الكتاب الشباب اليوم . بل يمكن أن نقول انه أوجد . . لونا أدبياً جديداً ، هو مزيج من الرواية والمذكرات والاعترافات ، قد تبدو الأشكال التقليدية الى جواره قاصرة محدودة . بدأ ليريس بسرد الأحلام وكتابة القصائد الآلية ، كسائر السرياليين ؛ وكسائر السرياليين أيضاً اهتم بخواص اللغة وقدرتها على صنع الأفكار . مثلاً ، اذا غيرنا مكان الكلمات في عبارة ما ، أو احدث الامثلة السائرة ظهر معنى جديد يثير دهشتنا . وكما فعل بريتون ، تساءل ليريس عن غاية الأدب ، واكتشف اول الأمر أنه التزام بالتعبير التزاماً تاماً . أراد أن يكون الأدب مصارعة للثيران . . احتفالاً له قواعده وطقوسه ، وينتهي بالقتل ؛ ماراً بكل المخاطر التي تعترض الوصول الى الهدف . صحيح ان الاديب مختلف عن المصارع ؛ لكن اذا رفض الاديب أن يلتزم ، كما يفعل المصارع ، استخدم الأدب استخداماً عابثاً تافهاً :

« حلمت اذن بقرن الثور . لم أرض أن اكون مجرد كاتب يحترف الأدب ؛ ينتهز مصارع الثيران فرصة الخطر الذي يتعرض له لكي يلمع أكثر مما لمع أبداً ، ويبرز محاسن أسلوبه في أكثر اللحظات تهديداً له : هداما كان يثير اعجابي وهذا ما أردت أن أكونه . أردت ، عن طريق السيرة الذاتية - وهي مجال لابد فيه من التحفظ - أن أتخلص عمداً من بعض الصور التي تضايقني ، واستخلص في الوقت نفسه ملامحي ، بأكبر قدر ممكن من

الأمانة ، سواء لاستخدامي الخاص أم لتصحيح فكرة خاطئة قد تكونت عنى لدى الآخرين . كان لابد ، لكى يتم التطهير ويكون خلاصى نهائياً ، أن تأخذ هذه السيرة الذاتية شكلاً ما ، قادراً على إثارة حماسى أنا ، ويستطيع أن يفهمه الآخرون ، بقدر الامكان . لذا اعتمدت على العناية الدقيقة بالكتابة ، الومضة المساوية التى قد تغير قصتى فى مجموعها ، واستخدمت بعض الأساطير النفسية التى فرضت نفسها لقيمتها عندى ، ولأنها كانت فى نفس الوقت - فيما يتعلق بالوجه الأدبي للعملية - السمات الموجّهة ، والوسيلة التى قد تمكننى من ادخال شيء من العظمة الظاهرية حيث اعلم على اليقين أن لوجود لها (. . .) اعتقد اذن أننى استسلمت من ناحية ، لنزعتى النرجسية ، وحاولت ، من ناحية أخرى ، أن أجعل من الآخرين شركاء لى ، لا قضاة . كذلك مصارع الثيران ، يجازف بكل شيء فيما يبدو . بينما يعنى بقوامه ، ويشق فى قدرته الفنية لكى يتغلب على الخطر .

لكن المصارع مهدد حقاً بالموت ، ولن يقف الفنان هذا الموقف أبداً ، اللهم لسبب خارج عن فنه . . . اننى على حق اذن اذ اواصل المقارنة ، وأرى أن محاولتى ادخال « ولو ظل قرن ثور فى العمل الأدبى » ، محاولة قيمة . هل تنفضى الكتابة أبداً بمن يمتنها الى خطر ايجابى على الأقل ، ان لم يك قتيلاً ؟

انطلاقاً من مفهومه هذا بدأ المؤلف بنفسه ، فكشف فى سنن الرجولة L'Age d'homme (١٩٤٦) عما لا يجبر المؤلف على قوله : دوافعه ، غرائزه ، أساطيره الشخصية ، بل وخواصه العضوية . . . واذا اختار الحديث عن نفسه ، لم يرغب فى النظر إليها بعين المتفرج الموضوعى ، بل شارك فى الملاحظة ، ودخل فيها واعتبر ذلك الالتزام مبرراً للكتابة ؛ ويتساءل ليريس : ماهو الخيال ؟ ويجيب قائلاً : انه تجنيد المؤلف للإبداع والاسطورة ، للاسهام فى خلق العمل الفنى . لكنه لا يقف عند هذا الحد ، ويواصل البحث ، ويود أن يكون العمل الفنى الانسان ذاته ، أى المؤلف ؛ وهكذا ، يسد الفجوة التى تفصل ادب الحياة عن خلق الواقع خلقاً فنياً ؛ هذا وتكمن أهمية ليريس فى اجابته على اسئلة كثيرة يطرحها أدب اليوم ، ولجوابه قيمته لدى كثيرين من الكتاب ، على الأقل أولئك الذين اختاروا هدفاً أسمى من اللهو والتسلية .

قلنا ان أندريه بریتون شن على الرواية هجوماً عنيفاً ، وانتقد فيها عبث الوصف من ناحية ، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية أخرى . وكان قد اتخذ هذا الموقف منذ عام ١٩٢٤ ، لكنه عاد اليه عام ١٩٣٠ ، وتحدث عن امكانية كتابة رواية سيرالية « تنخلى الدراسة النفسية فيها عن فكرة الانتهاء بسرعة وفى غير اتقان من واجباتها اللامجدية ، لكى تمسك حقاً بجزء من الثانية بين شريحتين ، تفاجيء اثناء منبث الأحداث ، وتكف واقعية الديكور فيها ، لأول مرة ، عن حجب الحياة الرمزية الغريبة التى تحياها الأشياء . . . فى غير الحلم » .

ولقد طبق جوليان جراك هذه الافكار فى مؤلفاته بأمانة تامة وتوفيق لاجدال فيه . فلقد فاجأ ، منذ أول رواية كتبها فى قصر أرجول Au château d'Argol (١٩٣٨) ، فى نطاق المنظر أو الجو اللذين لا يقتصران على تحديد اطار الرواية بل يثيرانها بطريقة ما ، منبث حدث قد يُفسر على انه يوم القيامة أو صعود السيدة العذراء . وهذا هو الموقف الذى اتخذته ولم يغيره ، موقف كاتب رفض أى تنازلات للحياة الأدبية فى عصره وهذا هو ما ينتظم كل روايات جراك حول قيمة الانتظار ، وتصور كل منها حقلاً من القوى التى تتلاقى شيئاً فشيئاً ، قبل أن تنفجر نهائياً . والبطل هو النقطة التى تتجمع عندها هذه القوى .

مع جراك ، نبتعد عن المفهوم التقليدي للشخصية والحدث : لا تقنين للاحساس ، بل موجبات عارمة من الرغبة ، والسحر ، والموت .. لبيان دقيق ، بل قصيدة نثرية طويلة متقنة اللغة ، غنية بالصور ؛ وأياً كان الموضوع الذى يختاره جراك ، أو المكان الذى يريد أن تدور فيه الأحداث ، فانه يكتب روايات « اسطورية » اورمزية ؛ يتزاج فيها الشعر والرواية . وها هي ذى صفحة من روايته **رجل جميل غامض** Un beau ténébreux (١٩٤٥) تشهد على قولنا هذا :

« اطمئن يا جريجورى ، لن أرحل الآن . لدينا أنا وآلان شىء يجب أن يقوله كل منا للآخر . لم احتج الى أيام لكى أفهم من ذا الذى قدم وكأنه يمشى على السحاب ، من ذا الذى يبعد عنى كل قلق ، لحظة ... من ذا الذى سيعاد فيه تكوين كل شىء هنا ، من ذا الذى لم احتج الا الى النظر الى وجهه لكى أعرف انه يحمل فكرة عنيقة عن الحياة ؛ ما الذى أنتظره منه الآن ، من ذا الذى يقنع بلا كلام ، ويشغلنى فى غيابه . لست ممن يحكمون على الناس من أفعالهم . ان ما يلزمنى هو الأكثر والأقل : نظرة يترنح تحتها الكوكب ، يد تهدى البحر ، صوت يوقظ كهوفاً كامنه تحت الأرض ولا أعرفها . أى اسرار تربطك بتلك التي أثبت بها الى هنا ، اسرار واقفة كالرؤيا على البحر فى قلب عاصفة هادئة ، وتسحره ؟ أى شيطان هجرتها لكى تاتى الى هذا الشاطئ ؟ وسوف يصبح حضوره معجزة بالنسبة لى ؟ وانت ، أجمل من النهار ، جمالك لا يعوض ويبدو وكأنه يترنح دائماً عند قمة الشاطئ الصخرى . أى نور اشعل فيك ، وجعلك تعكسين هذى الظلال العملاقة . وتفرق بين الليل والنهار ، حسب ما يشاء ظهورك وغيابك ، وتجعلين من حياتى ، من الآن فصاعداً ، رقعة من الظلال والنور ، من الريح على وجنتى ، من الظلام الرطب ، كرجل يسافر بمفرده عبر الغابات الشاسعة ؟

لا ، لا اريد أن أكون فى مكان آخر ، أو أستنشق هواء غير هذا الهواء ، هواء غابة المساء بعد السيل ، ذلك الهواء المثالى المثير الذى اعبه منذ بضعة أيام كما يتنفس المرء عند خروجه من الحمام » .

وفى مكان آخر ، يصور لنا جراك البطل وهو يفتس فى الماء بطريقة شاعرية مبتكرة :

« انه يلعب ، ويسبح ويرقص بشىء من النشوة ، والحماس ، لكنه منطو دائماً على نفسه ، معزول وسط دوامة تغفل ثانية . راقبته صباح اليوم على « المنط » . احب تلك اللحظة التي يقدم فيها الانسان نفسه للبحر مستقيماً وجاداً ، متعالياً ، يجمع قواه ، وانسانيته أمام العنصر ، ثم يميل كاللوح ، قبل انطلاق القفزة . نعم ، نظرت الى الآن جيداً فى هذه اللحظة ، هاتان العينان مفلقتان تقريباً على حلم باللذة ... واحسست أن الماء يناديه - وهذه السقطة ، هذا الدوبان الافقى غمراه بلادة قوية جعلته يسدل جفنيه تماماً رغماً عنه ، بحركة حيوانية خالصة ، مليئة بالجمال ، يحظى رجال قليلون - وانها لميزة عظيمة نادرة فى نظرى - بالقدرة على ترجمة شهواتهم بهذه الطريقة المؤثرة ، المباشرة ، وفى هذا يكمن تقريباً فى رأى ، السحر الذى تمارسه - بصفة خاصة لا على النساء فقط - كائنات تتفق اكثر من غيرها مع قفزة الحيوان ، وارحجه فرع الشجرة ، وفرار الماء على الحجر ، كائنات يشبه جسدها اللين الرشيق نباتاً متسلقاً لم يتفصل تماماً بعد عن الفروع المتشابكة » .

ازدهرت الى جانب الرواية السريالية ،رواية تكاد تكون قد قطعت نهائياً صلتها برواية القرن التاسع عشر . فهي لا تروى قصة ، او تبت الحياة في بعض الشخصيات ، او تصور بعض الطبائع او تصف هذا النشاط الاجتماعي او ذلك ، بل تريد ان تكون شاهداً للانسان ، وتصل الى واقعه ، الى اعق واعم ما فيه . انها رواية المصير الانساني التي تعد امتداداً لمؤلفات بسكال Pascal ولا بروير La Bruyère في القرن السابع عشر .

كانت الفلسفة قد بدأت تقترب من الأدب منذ عام ١٩٣٠ . لكن هذا التقارب زاد بعد الحرب . . ومن الخطأ ان نقول ان سارتر وكامي لا يكتبان الرواية الا ليجسدا صورة معينة للانسان ورؤيا للأشياء فكراً فيها سلفاً . لكنهما ، في الوقت نفسه ، لا يكتبان الرواية الا بالقدر الذي يفكران به . هكذا كتب سارتر الكينونة والعدم L'Etre et le Néant في الوقت الذي كتب فيه سبيل الحرية Les Chemins de la liberté ، وكتب كامى الغريب L'Etranger في الوقت الذي كتب فيه أسطورة سيسيفس Le Mythe de Sisyphe . تحولت هذه الرواية المتأثرة بالفلسفة من الخيال الى التبصر والوضوح . لكنها لم تطبق ذلك الوضوح على الدراسة النفسية . ذلك ان الأمر لم يعد متعلقاً بمصدر ما في الوعي ، بل بوصف موقف الانسان : علاقته بالكون . والوجود ، والتاريخ ، والآخرين ؛ أصبح الانسان جديداً حقاً أمام العين التي تعمل على اكتشافه .

وتدور اغلب المؤلفات المماثلة لهذه الرواية حول صور ميتافيزيقية للانسان . وهذه الصورة . في خواصها الدقيقة مشتركة بينها . كان من الطبيعي ، بالفعل ، ان يصبغ جو الحرب الجو المعاصر بالوان معينة ، ويعلم الجميع انها كانت قائمة . فقد الانسان كل العنيد التي كان يستند اليها ، بادئاً باحساسه بضرورة وجوده وقيمه . ذلك الاحساس الذي ولده عنده كل من الله ، والايمان بعالم يحكمه العقل ، وامكانية التقدم . ولم يبق له الا قلق زادت من حدته احداث عصره المأساوى . هاهو ذا ، وجهاً لوجه أمام وعي حائر ، وقد تخلص عنه كل شيء أمام عالم لا معقول ، صامت ، ثقيل ؛ هذا ما تجده في اغلب الروايات المعاصرة . لاشك انها تريد التغلب على هذا القلق وتخطيه ، وان تجد للحياة معنى مقبولاً ، ان تبلغ بذلك القلق مداه ؛ ولربما كانت الرغبة في عدم الفش ، وعدم الوقوع في شراد الوهم الكثير اكثر ما يميز الرواية المعاصرة . وانها لسمة تشترك فيها اكثر الروايات تبايناً .

« هذا وتنفي الرواية الميتافيزيقية النزعة الرومانسية romantisme في رؤياها أولاً : فلقد قررت ان تكون حادة البصر والبصرة بليثمن ، والا تضع حداً للمراحة : مما ادى الى اعطاء ملايقال نوعاً من الامتياز واعتباره ذا دلالة بالغة في طريقة كتابتها ، ثانياً : فهي تتجه الى البساطة ، وكثيراً ما تكتفى بمجرد التقرير . كما انها تلتزم الموضوعية في اللهجة التي تتحدث بها والزاوية التي تنظر منها الى الامور ، ولا يتدخل كاتبها في السرد مباشرة . لكن هذه الموضوعية تختلف عن موضوعية الرواية الطبيعية naturaliste فالكتاب الروائي المعاصر ملتزم بعمله الفني التزاماً تاماً ، مادام يهدف اليه رؤياه للعالم . لكنه لا يمرض هذه الرؤيا مباشرة ، بل يحاول ان ينخلها في مادة السرد ذاته . كذلك ، لا تعنى موضوعية الرواية المعاصرة ان الكاتب ينظر الى شخصياته نظرة الخالق القدير صاحب الامتيازات ، بل يحاول ان يكون الشخصية ذاتها ، اي ان يكون مطابقاً لها بحيث ينمحي ويذول . وهكذا قلت الموضوعية القائمة على التباعد واللامبالاة موضوعية قائمة على المشاركة .

ولعل سارتر وكامى أبرز من كتب الرواية الميتافيزيقية وبلغ بها درجة الكمال .

سارتر صاحب نظرية شهيرة في الرواية . ضمنها كتاباته المعروفة باسم مواقف Situations . رفض الأشكال الأدبية ، ووقف موقف « الوعى conscience » من وعى آخر ، وعى كاتب الرواية . وعندما تحدث عن فولكنر وموريالك F. Mauriac ، بحث عما يدور في وعى هذين الكاتبين .

٨ لاحظ سارتر ، أولاً ، أن هناك زماناً للرواية ، كما أن هناك زماناً للكاتب الروائي ، ولاشأن لهذه الأزمنة المختلفة بزماننا الخاص . فالكاتب الروائي يصنع الماضي والحاضر والمستقبل لكي ينفي مأساة الإنسان المتمثلة في وقتيته وزواله . وسواء زاد من سرعة الزمان أو ثبته عند لحظة ما فإنه يبتريه دائماً . يقول سارتر في هذا الصدد :

« حاول أغلب المؤلفين المعاصرين ، بروسست ، وچويس ، ودوس باسوس ، وفولكنر ، وچيد ، أن يبتروا الزمان ، كل على طريقته بينما جعل منه آخرون ، مثل دوس باسوس ، ذاكرة ميتة مغلقة . أما بروسست وفولكنر فقطعا رأسه بكل بساطة . وأخذوا منه مستقبلاً ، أى الحرية وبعد الأفعال » .

أثرت هذه الكلمات تأثيراً بالفاً على أغلب الروائيين الشباب في فترة ما بعد الحرب فقطعوا صلتهم بالشكل التقليدي للسرد . وذهبوا إلى أبعد من چويس الذي ركز أحداث أوليس في يوم واحد ، وخطوا ، في سياق السرد الواحد ، الماضي بالحاضر والمستقبل ، ليصوروا شخصياتهم في مجموعها ، بعيداً عن تقسيمات الزمان المفتعلة . كما أبدى سارتر ملحوظة عامة ، ألا وهي أن (الإنسان يتغير مع مرور الزمن) ، وأضاف قائلاً أن الإنسان نفسه يُعرف أيضاً بمجموعة لحظاته ؛ وهكذا استبدل النظرة الجزئية التحليلية إلى حياة الشخصية بنظرة كلية شاملة .

ولا يمكن أن تكون هذه النظرة نظرة الروائي فقط ، أو نظرة سابقة للسرد . إنها أيضاً النظرة التي يلقيها القارئ على الرواية أثناء القراءة ، وهي ليست سوى تلك النظرة التي كانت لدى الكاتب أثناء الكتابة . يكتفئهما كليهما بينهما بنماذج الرواية وتولد ، وتحيا ، وتموت الشخصيات التي تروى لنا قصصها . وهنا أيضاً ، يتصل الأمر بالعلاقة بين وعى القارئ وعى المؤلف ، وعى الشخصيات . هذا ويرى سارتر أن الوعى يتمثل في الحرية . لاشك أننا لانستطيع أن نضع على قدم المساواة المخلوقات الحية ، أى الكاتب والقارئ ، والمخلوقات الوهمية ، أى شخصيات الرواية ؛ وبهنا ، بالذات ، أن توهمنا هذه الأخيرة أنها حية ؛ ولن يتسنى لها ذلك إلا إذا سلكت سلوكاً حراً ؛ وكان سارتر ، بهذه المناسبة ، قد كتب مقالاً مدوياً أخذ فيه على فرانسوا موريالك سيطرته على شخصياته وموقفه منها . موقف الخالق القدير الذي يعرف سلفاً الإجابة على الأسئلة التي يطرحها ، في حين يجب أن تكون الرواية الأرض التي تجد فيها هذه الأسئلة جواباً ، عن طريق الشخصيات والمواقف .

وفي هذه الطريقة في النظر إلى الرواية والكاتب الروائي ، وعلاقتها داخل العمل أثناء « بنائه » وعلاقة الروائي بالقارئ الذي « يبني » الرواية بدوره أثناء القراءة الخ . . . ما يمكن أن يؤثر على المؤلفين الجدد تأثيراً عميقاً باقياً . وبما أن هذه العلاقات مبهمة بطبيعتها ، فعلى الأدب الجديد أن يعمل على الإقلال من طابعها هذا ، أما بالافراط في الذاتية ، وأما بالموضوعية الدقيقة ؛ وإذا كان ذلك كذلك فقد شهدنا من ناحية « أدب الاعتراف » ، ومن ناحية أخرى أدباً يزول فيه المؤلف الذي يدع قصته تروى تلقائياً ، وكأنها مدفوعة بقوتها الداخلية فقط .

كذلك حدد سارتر موقف الروائي من روايته وإذا كانت هذه الرواية قد انتهت من دراسات/ الأنماط/ والطبائع، فعليها أن تنتهي أيضاً مما يسميه سارتر «الجوهر essences» أو «الطبيعة»، فلا وجود في رأيه «لطبيعة» العاشق، أو الزوج المخدوع، أو الطموح، أو الشائر... بل لا وجود للطبيعة البشرية ذاتها... ولا يمكن الحديث، بالتالي، عن المصائر؛ وعلى كل رواية تروى مصيراً ما أن تستبدل النظرة الموضوعية إلى الحياة بنظرة ميتافيزيقية أو دينية. وهذه النظرة الميتافيزيقية جزء من مجموعة أكبر: الطبقة الحاكمة، تلك التي تفرض على الكاتب، دون أن يشعر، فلسفة معينة للعالم، وأخلاقيات من شأنها الاحتفاظ بالحالة الراهنة للأشياء. لذا، استبدل سارتر بالجوهر «الوجود existence» فبالوجود، يعرف الإنسان نفسه في كل لحظة بحرية تامة، وعلى الكاتب أن يصور مواقف متباينة للغاية، تتطلب من الإنسان الذي يعيشها أجوبة متباينة أيضاً، متجددة دائماً.

كتب سارتر روايات عبرت في البداية عن حقيقة ما، وأكدت في النهاية موقفاً ما، روايات تندد بالعالم، وترسم صورة قاسية لحال الإنسان، لكنها تجنبنا أرضاً تميد تحت أرجلنا، لأن سارتر لا يضعنا أمام الأسباب التي تحملنا على اليأس إلا لكي نعرف ما إذا كنا سنجد مبرراً للحياة أم لا.

وكانت الغثيان Nausée (١٩٣٨) أول حادثة هامة في حياته الأدبية. تتلخص هذه الرواية التي لاقت نجاحاً هائلاً، في يوميات إنسان قطع كل صلة بالمجتمع البورجوازي الذي يعيش فيه في بوئيل، ليجرد الوجود ويعمره... يفقد البطل، انطوان روكنتان، أوهامه شيئاً فشيئاً، وتنهار الأساطير المظلمة التي كانت تبرر وجوده الواحدة تلو الأخرى. ويتبدد وهم المقامرة، ومعه تتبدد الرواية كما فهمها مالرو. ويدرك أن فكرة اللحظات المميزة فكرة خاطئة، وهكذا يرفض سارتر الرواية كما فهمها بروسست. وعند ما يستبعد روكنتان فكرة كتابة سيرة الماركيز دي روبيلوف، يستبعد سارتر فكرة السرد التاريخي. والبطل الذي علم نفسه بنفسه وسماه سارتر Autodidacte 1، وهب حياته لقراءة كتب مكتبة البلدية بطريقة منتظمة من الألف إلى الياء؛ لكن، يتضح في النهاية أنه إنسان شاذ يعشق الرجال ويستحق الرثاء. ومن ثم تنتهي النزعة الإنسانية humaniste إلى سوء النية. أما الناس الخيرون المحترمون الذين يستعرضون بعضهم بعضاً عند خروجهم من القديس أو في متحف بوئيل، فينزع الراوي القناع عن وجوههم، ويصفهم «بالندالة». أحياناً يسلم روكنتان نفسه للنزعة الغنائية؛ لكن، سرعان ما يتحطم حماسه العابر، ويغلب عليه الاشمئزاز من الطبيعة والعالم.

«يوميات روكنتان هجائية وميتافيزيقية في آن واحد. يبدو أنها تهدم كل شيء، وهذا صحيح؛ لكنها تكشف عن شيء واحد مطلق، الأوهو العبث. وتبين لنا كيف يتحرر الوعي إذا انتزع نفسه من كافة ألوان الاغراء اللزج في العالم، ورفض أن «يكون» شيئاً. كما أنها تصور إنساناً يسلم بأن مامن شيء يبرر وجوده، وأن وجد تبرير ما، تمثل في العمل الفني، في أسطوانة «جاز» قديمة يسمعها البطل في النهاية، وفي أحد المقاهي. لذا، يقرر روكنتان أن يكتب رواية «جميلة، صلبة كالصلب، تجعل الناس يخلطون من وجودهم». هناك إذن أمل في التحرر. فاللحن لا وجود له كما يوجد الإنسان أو توجد الأشياء. وهو حتمي، ضروري يمكن أن نكون مثله، لا وجود لنا، أي أن نكون، ونخلق أشياء فوق الوجود، تفلت من عبث الوجود: كتاباً مثلاً، لوحة، مقطوعة موسيقية... الخ. لكن اغراء الجمال لم يستوقف سارتر طويلاً.

✍ **الفثيان** كتاب هام ، قام فيه سارتر بمحاولة جديدة ، وانتهج فيه اسلوباً جديداً في الكتابة . يهدف الى محو الراوى للكشف عن موقع الانسان في العالم . قد يخطيء النقد اذا رأى في الفثيان رواية هادفة . فهي لا تسعى الى الدفاع عن وجهة نظر ثقافية ، بل تعبر عن تجربة حية . وهكذا تبدو الرواية الميتافيزيقية وكأنها « رواية خالصة » ، ذلك أن سارتر لا يثبت أو يدلل ، بل يبين . انه يبين عالماً ووجوداً لا يؤثران بحال من الأحوال على حلمنا بالضرورة . نحن نود أن تشبه حياتنا شيئاً ضرورياً ، أن يكون لها شكل نهائي كذلك الذى يتاح للتمثال أو العمل الفنى . ونود أن نشعر أن العالم المحيط بنا قائم على أساس من العقل . لكننا نكتشف مونولوجات متوازية حيث كنا ننتظر حواراً بين هاتين الحاجتين للمحتين . يوجد العالم ، ويوجد الانسان ، لكن من أجل لا شيء . انهما زائدان عن الحاجة اذن . وواجبا الأول هو الا نسكت على هذه الحقيقة وتناساها ، لأن الناس الارادى وسوء النية اثم اكبر . الموقف الوحيد الذى يمكن ان يتخذه الانسان اذن ، اذ يكتشف هذه الحقيقة اللامعقولة هو الفثيان ، ذلك الفثيان الذى يشعر به وكونتان في المشهد الشهير الذى تأخذ أشجار الحديقة العامة في « التواجد » فيه أمام عينيه :

« لا أستطيع أن أقول اننى أشعر بالراحة أو الفرح ، بالعكس ، هناك شيء يسحقنى . لكنى بلغت غايتى . عرفت ما أردت أن أعرفه ، فهمت كل ما حدث لى منذ شهر يناير . لم يفارقنى الفثيان ، ولا اظن أنه سيفارقنى في وقت قريب . لكنى لم أعد أخضع له ، لم يعد مرضاً أو أزمة طارئة ، لأنه : أنا . . »

كنت منذ قليل في الحديقة العامة . كان جذر شجرة الكستناء غائراً في الأرض ، تحت المقعد الذى اجلس عليه بالضبط . لم أكن اذكر أنه جذر . كانت الكلمات قد غابت ، وغاب معها معنى الأشياء ، وطريقة استعمالها والعلامات الباهتة التى خطها البشر على سطحها . كنت جالساً ، منحنيّاً بعض الشيء ، منخفض الرأس ، وحيداً أمام هذه الكتلة السوداء المعقدة ، كتلة خام تماماً بعثت الخوف فى نفسى . ثم عنت لى هذه الفكرة المنيرة .

توقفت لها انفاسى . لم أشعر ابداً ، قبل الأيام الأخيرة ، بمعنى هذه الكلمة : « الوجود » . كنت كالآخرين ، كأولئك الذين يتنزّهون على شاطئ البحر فى ثياب الربيع . كنت اقول مثلهم : « البحر اخضر ، هذه النقطة بيضاء ، فوق ، نورس » ، لكنى لم أكن أشعر بوجود كل هذا ، لم أكن أشعر أن النورس « نورس موجود » ، عادة ما يختبئ الوجود . انه هنا ، حولنا ، فينا ، انه نحن . لانستطيع أن نقول كلمتين من غير أن نتحدث عنه ، وفى النهاية ، لا نلمسه . عندما ظننت اننى أفكر فيه ، وأغلب الظن اننى كنت لا أفكر فى شيء ، كان راسى خاوياً ، الا من كلمة واحدة : « الوجود » . أم أننى كنت افكر . . . كيف أقولها ؟ كنت افكر فى الانتماء ، كنت أقول لنفسى ان البحر ينتمى الى مجموعة الأشياء الخضراء ، أو أن اللون الاخضر جزء من صفات البحر . حتى عندما كنت انظر الى الأشياء ، كنت ابعد ما أكون عن التفكير فى وجودها : خيل الى أنها ديكور . كنت آخذها بيدي ، واستخدمها كادوات ، وانتوقع مقاومتها . لكن كل هذا كان يدور على السطح . ولو اننى سئلت آنذاك عن ماهية الوجود ، لأجبت بحسن نية انه لا شيء ، مجرد شكل خال يضاف الى الأشياء الخارجية ، ولا يغير فى طبيعتها شيئاً . وفجأة أصبح هنا ، واضحاً

كالنهار : كشف الوجود عن نفسه فجأة . كان قد تخلى عن مظهره المسالم ، مظهر الفئة المجردة ، واصبح عجينة الأشياء ذاتها ؛ كان هذا الجذر معجوناً بمادة الوجود . أو بالأحرى ، اختفى الجذر والمقعد ، واختفت أسوار الحديقة والحشائش القليلة ، لم يكن تنوع الأشياء وفرديتها الا مظهراً ، طلاء . وذاب هذا الطلاء . وبقيت كتل وحشية ، لينية ، عارية عراء مخيفاً بديناً ، في غير انتظام .

تجنبنا اتيان أى حركة . ولم أكن في حاجة الى الحركة لكي أرى ، وراء الأشجار ، الأعمدة الزرقاء ، وقنديل كشك الموسيقى ، وتمثال ((فيليدا)) ، وسط أشجار الرند . كل هذه الأشياء ... كيف أقولها ؟ كانت تضايقني ، تمنيت أن يكون وجودها أقل قوة ، وأكثر جفافاً ، وتجريداً ، وتحفظاً . كانت شجرة الكستناء ، تجثم على عيني . كان الصدا الأخضر يكسوها حتى منتصفها . كانت قشرتها السوداء المنتفخة تبدو وكأنها من الجلد المفلى . وخير الماء في ينبوع ((مسكريه)) ينساب في اذني ، ويعشش فيهما ، ويملاهما بالتهديدات . كان انفي يفيض بالرائحة الخضراء العفنة . كان كل شيء يستسلم للوجود بلطف وحنان ، كالنسوة المتعبات اللاتي يستسلمن للضحك ويقفن : ((الضحك حلو)) بصوت رخيم . كانت الأشياء بعضها في مواجهة بعض ، ويعترف بعضها للبعض الآخر بوجوده . وفهمت أن لاوسط بين عدم الوجود وهذا الفيض . لو أن المرء كان موجوداً ، لكان لا بد من وجوده الى هذا الحد ، حد العفن ، والانتفاخ ، والبذءة . في عالم آخر ، تحتفظ الدوائر والألحان الموسيقية بخطوطها النقية الصلبة ، لكن الوجود يعنى ميل الأشجار ، وأعمدة زرقاء بلون الليل ، وحشجة النبع السعيدة ، والروائح الحية ، والضباب الخفيف الحار الطافي في الهواء البارد ، ورجلا حمر الشعر يهضم على مقعد ؛ كان لكل هذا النعاس ، والهضم ، في مجموعته ، شكل مضحك مبهم . مضحك ؟ لا : لم يبلغ الأمر هذا الحد ، لأشياء في الوجود يمكن أن يكون مضحكاً . كان الأمر أشبه بمقارنة مبهمة ، تكاد لا تفهم ، ببعض مواقف الفودفيل . كنا كومة من الوجوديين المخرجين من أنفسهم . لم يكن لدينا أى سبب لكي نكون هنا . كان كل موجود قلقاً ، مضطرباً ، يشعر أنه زائد عن حاجة الآخرين . تلك هي العلاقة الوحيدة التي استطعت ايجادها بين هذه الأشجار ، وهذه الأسوار ، وهذه الأحجار . عبثاً حاولت احصاء أشجار الكستناء ، وتحديد موقعها من التمثال ، ومقارنة ارتفاعها بارتفاع أشجار الجميز . كانت كل شجرة تفلت من العلاقات التي حاولت أن أحبسها فيها ، وتنعزل ، وتفيض . كنت أشعر بطابع هذه العلاقات ... التعسفي : لم تعد لها سيطرة على الأشياء . زائدة هي ، شجرة الكستناء ، هنا ، أمامي ، ناحية اليسار ، زائد هو ، تمثال ((فيليدا)) .

وانا الضعيف ، الذابل ، البذء ، الذي يقلب افكاراً كثيفة ، انا كنت أيضاً زائداً عن الحاجة . لم أشعر بذلك ، لحسن الحظ ، بل فهمته ، لكني كنت غير مرتاح لأنني كنت أخشى أن أشعر به ... حلمت بمحو نفسي محواً مبهماً ، لاعدم على الأقل واحدة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة . ولو أنني فعلت ، لكان موتى زائداً عن الحاجة ، ولزادت جثتي عن الحاجة ، وكذا دمي على الحصى وبين النبات ، في أعماق هذه الحديقة الباسمة . ولو

أننى فعلت ، لكان اللحم المنخور زائداً عن الحاجة فى الأرض التى تتلقاه ، ولكانت عظامى المقشرة النظيفة كالأسنان زائدة عن الحاجة هى أيضاً : كنت زائداً عن الحاجة الى الأبد » .

كتب سارتر ، بعد الغثيان ، مجموعة من القصص القصيرة بعنوان الجدار Le Mur (١٩٣٩) صور فيها الاغتراب الدهنى ، والشذوذ الجنسى ، وسوء النية ، ... الخ ، ولربما كانت هذه القصص من أحسن ماكتب سارتر ، لكنها لا تأتى بجديد يذكر بالنسبة للغثيان .

و بعد الجدار ، ظل سارتر يفكر فى الأشكال الروائية واستخدامها ووضع نظرية لها كما رأينا . بعد مأساة الانسان المنبؤ للاجتماعى ، فكر فى رواية المشاركة التاريخية . وكانت تجربة الحرب حاسمة فى هذا الصدد . ستصور هذه الرواية دائماً حرية ما ، لكنها حرية ترتبط بالمسؤولية التاريخية ، لا الميتافيزيقا . وسوف يلى تكنيك اليوميات التى يكتبها فرد منزول تكنيك آخر : رواية جماعية تبعث الحياة فى وعى شخصيات متعددة .

حاول سارتر أن يطبق نظريته فى الرواية فى مجموعته سبل الحرية ، حيث قدم لنا أيضاً مثالا لنظريته الفلسفية وما ينبغى أن يكون عليه التزام الأديب .

فى سن الرشد L'âge de raison (١٩٤٥) ، تكتشف الحياة مجموعة من المراهقين ، والبالغين الذين جرفتهم دوامة الحرب . زمانهم يثقل عليهم ، رغم أنهم . ومع هذا ، عليهم أن يجدوا حلا لبعض المشاكل الشخصية البحتة . ونراهم يتوصلون الى ذلك بصعوبة بالغة ، مارين بكل مايمكن أن يرتكبه الشباب من أخطاء . حتى « ماتيو » الذى يكبر المجموعة سناً ، يطرح أسئلة تثير الدهشة ، يتساءل فى وقت ما على سبيل المثال : هل يجوز - من الناحية الاخلاقية - له أن يحث عشيقته على اجهاض نفسها أم لا ؟ كما لا تتوصل واحدة من هذه الشخصيات الى طرح قضايا كنا ننتظرها ، ولا تعى حقاً المسؤوليات الملقاة على عاتقها . ومما لاشك فيه أن سارتر الفيلسوف أراد أن يصور لنا هنا الواناً من الوعى المقرب الذى لم يوقظه شئ بعد .

فى المهلة Le Sursis (١٩٤٥) ، يتطلع يتطلع سارتر الى آفاق أوسع وأرحب ، مستخدماً بعض الأساليب الثورية فى التكوين . فلقد أراد أن يعطى لنا صورة كلية للعالم الذى يستعد للحرب ، خلال فترة الهدوء التى تلت اتفاقات ميونيخ . ولجأ لهذا الغرض الى بعض الوسائل التى سبق أن استخدمها دوس باسوس : الخلط بين الأزمنة والامكنة ، وقوع الأحداث الجماعية والأحداث الفردية فى وقت واحد ، ادخال الشخصيات التاريخية فى الرواية ، مزج الأحداث الواقعية بالخيال . الا أن كل هذا لا يحرك فى القارئ سوى احساس ذهنى بحت ، ولا تستوقفه شخصية بعينها . اما الأحداث والتعليق عليها ، فلقد سبق أن عرفها الناس من الجرائد . ومن ثم نتساءل : أو لم يرد المؤلف أن يبين بالذات أن الحياة الفردية أخلت السبيل للحياة الجماعية ، خلال هذه الفترة الدرامية ؟

فى اليأس La Mort dans l'âme (١٩٤٩) ، نلتقى ثانية بماتيو ، بطل سن الرشد ، بعد أن جند ، وأصبح محارباً ، رغم معتقداته الاخلاقية والسياسية . فهو يحارب ، ولا يحب الحرب . ومع ذلك ، لا يكتفى بأن يكون آلة تخضع للنظام ، بل يعد لكل فعل من أفعاله عدته ، ويفكر فيه طويلاً . كل هذا لكى يدرك أن الحرب التى يشترك فيها « حرب زائفة » ، وأنه هو نفسه تمثال جندى . وينهار كل شئ قبل أن يجد متسعاً من الوقت يؤمن خلاله بما يفعله . وها هنا ، يلوح شبح الهزيمة .

ظهرت في **الفثيان** كلمة سيطرت على مؤلفات سارتر فيما بعد : الحرية . يمكن أن نقول ، بهذه المناسبة ، أن هذه المؤلفات تبدأ عند **الفثيان** وتنتهى عند سبيل الحرية ، مارة بالذباب Les Mouches . يكفى أن نجتاز مرحلة **الفثيان** لكي نكتشف سبيل الحرية . وإذا كان الإنسان بلا أساس ، فذلك لأنه أساس نفسه ؛ وإذا كان لا يجد شيئاً خارجياً يعطيه قيمته ، فذلك لأنه قيمة نفسه . وإذا كان كل شيء قد تخلى عنه ، فذلك لأنه حر . وإذا وجد الإنسان نفسه أمام هوة حريته ، سينتابه دوار قلق . لكن عن هذه الحرية ، ينشأ معنى حياته . الحرية : تلك هى الكلمة الخصبة التى تمكننا من مواجهة العالم ومواجهة مصيرنا . يكفى أن نعكس الآية ، وسنرى عندئذ أن ((الحياة تبدأ من الضفة الأخرى للياس)) ، كما يقول سارتر فى مسرحية الذباب .

وفعلاً ، يصرح ماتييو ، بطل سبيل الحرية ، بأنه قد قرر أن يحمل مسئولية الوجود على عاتقه . تحيا كل شخصية فى هذه الرواية تجربة حريتها ، وتبدو كأنها تتحرك باستمرار نحو مستقبل لا يمكن التنبؤ به . وجدير بالملاحظة أن ما من شيء يثقل على أبطال سارتر ، أو يجبرهم على أن يكونوا هذا بدلاً من ذلك : لا الأوامر الدينية ، ولا تعاليم الأخلاق ، ولا ماضيهم ، ولا أهواؤهم ، ولا فكرتهم عن أنفسهم ولا وضعهم الاجتماعى . صحيح أنهم أكثر من كائنات مجردة تسبح فى الفضاء . فهم يرتبطون بواقع تاريخي أو نفسى ، أو ثقافى ، معين . لكن موقفهم أبعد مايكون عن الحتمية . بل هو مجال للاختيار الحر . على شخصيات سارتر أن تختار نفسها فى كل لحظة ، لأنها مسئولة عن نفسها . عدم الالتزام يعنى الاختيار . والالتزام يعنى إعادة النظر فى الاختيار ، كل لحظة .

فى الواقع ، أن يتردد الإنسان أو يلتزم يعنى أنه حر ؛ ولا تختص الحرية بشكل استثنائى للفعل بل هى النسيج الذى يتكون منه الوجود ذاته . هذا هو الموقف الذى يقترحه سارتر ، ومؤداه : تحويل الهزيمة الى نصر . ونظراً لأن الإنسان كائن لا جوهر له فانه ، يحظى بحرية الوجود دائماً . وإذا استوفى هذا الشرط ، تكشف له قيم الحياة الاصيلية : المسئولية ، الاختيار ، الخ ...

ملحوظة أخيرة : ربما كان اشمئزاز شخصيات سارتر وخاصة عجزها عن الرضا بظروف الحياة البيولوجية أول ما يلفت النظر فى رواياته . ويبلغ الاشمئزاز من الجسد ، مثلاً ، ذروته فى الجنس . فى **الفثيان** يبدو العالم قبيحاً لامعقولا من خلال بعض الرموز الجنسية . وللحب عند سارتر رائحة الفضلات دائماً . نجد فى **المهلة** مشهداً خارقاً للعادة يصور فيه المؤلف بعض العجزة الممددين الذين يتبادلون كلمات الحب والحنان فى اللحظة التى يقضون فيها حاجتهم ، كل أمام الآخر ، فى إحدى عربات السكك الحديدية . ويرى جايتون بىكون G. Picon أن هذا المشهد مشهد مروع أليم ، وقمة من قمم هذه الرواية ، ولربما كان من أقوى المشاهد التى صورتها الرواية العالمية المعاصرة :

« تأوه شخص بهدوء ، تحت الشمس ؛ كان أحد المرضى الممددين بالقرب من الباب . نهضت الممرضة واتجهت إليه ، متخطية الأجساد . رفع شارل ذراعه اليسر وأدار مرآته بسرعة ؛ التقطت المرأة الممرضة فجأة وكانت منحنية فوق صبي بدين أحمر الوجنتين ، مفرطح الأذنين يبدو فى عجلة من أمره . نهضت الممرضة ، وعادت الى مكانها ورآها شارل تفتش فى حقيبتها . ثم واجهتهم ، ممسكة بمبولة بين أصابعها وسألت بصوت عال :

« هل من رغبة لأحدكم ؟ إذا كان لأحدكم رغبة ، فيستحسن أن يقول أثناء توقفنا ، هذا أريح . لا تمنعوا أنفسكم . لا داعي لأن يخجل بعضكم من البعض الآخر . لا وجود هنا لرجال أو نساء ، لا وجود إلا لأناس مرضى » .

مرت عليهم بنظراتها الصارمة ، ولم يجب أحد . استولى الصبي البدين على المبولة بنهم وأخفاها تحت غطاءه . ضغط شارل بقوة على يد صديقه . كان يكفي أن يرفع صوته ويقول : « أنا ، أنا لى رغبة فى التبول » ؛ مالت المريضة ، وأخذت المبولة ورفعتها . كانت تلمع فى الشمس ، يملأها ماء جميل أصفر يرقى . اقتربت المريضة من الباب ، وأطلت منه . رأى شارل ظلها على الحاجز ، رآها ترفع ذراعها ، بارزة فوق مستطيل من النور . أمالت المريضة المبولة ، وانفلت منها ظل سائل متلألئ .

قال صوت خفيض : « سيدتى » .

قالت المريضة : « آه ، أخيراً قررت . أنا قادمة » .

سيسلمون الواحد بعد الآخر . ستقاوم النساء مدة أطول من الرجال . ولسوف يشيع هؤلاء رائحة نتنة بالقرب من جاراتهم . هل يجروئون على الكلام معهن بعد ذلك ؟ « الأنذال » ، قالها شارل لنفسه ، وحدثت جلبة عند مستوى الأرض . ارتفعت النداءات الهامسة الخجلة من كافة الأركان . وتعرف على صوت بعض النساء .

قالت المريضة : « انتظروا ! كل بدوره » .

« لا وجود إلا لأناس مرضى » . يظنون أن كل شيء مباح لهم لأنهم مرضى ، لا رجال ولا نساء ، بل مرضى . كان متألماً ، لكنه كان فخوراً بألمه ؛ لن اسلم : أنا رجل . كانت المريضة تذهب من الواحد الى الآخر وتسمع قرعة حدائها على الألواح . وامتلأت العربة برائحة قوية . وقال وهو يتلوى من الألم : « لن اسلم » .

قال الصوت الأشقر : « سيدتى » .

ظن أنه أخطأ السمع ، لكن الصوت ردد فى خجل كأنه يبنى :

« سيدتى ، سيدتى ! هنا » .

قالت المريضة : « ها أنذا » .

التوت اليد النحيلة الدافئة فى يد شارل وأفلتت منها . وسمع شارل قرعة حذاء . كانت المريضة فوقهم ، انها صارمة ، ضخمة ، ملاك .

قال الصوت متوسلاً : « التفت » . وهمس ثانية : « التفت » .

أدار رأسه وود أن يصم أذنيه ويضغط على أنفه . وغاصت المريضة ، كأنها سرب هائل من الطيور السوداء ، واطلمت مرآته . قال لنفسه : « انها مريضة » ، لا بد أنها نزلت فرائها ؛ طفت الرائحة على كل شيء لحظة ، و... ملأت خياشيمه . انها مريضة ، انها مريضة . كان الجلد الأملس الجميل مشدوداً على فقرات سائلة ، على أمعاء متقيحة . وتردد ،

موزعاً بين الاشمئزاز والرغبة الدنسة . وفجأة أقفل أمعائه كقبضة اليد ، وفقد الاحساس بجسده . انها مريضة . كانت كل الرغبات قد زالت . وشعر انه نظيف جاف ، كما لو كان قد استرد صحته . مريضة . قال بنبرة حب : « قاومت ما أمكنها ذلك » . . . نهضت الممرضة ، ونادتها أصوات عديدة تعالت من الطرف الآخر للعربة . لن يناديها . كان يحلق فوق الأرض ، فوقهم ببضع بوصات . لم يك شيئاً . لم يك طفلاً رضيعاً . قال : « لم تتمكن من المقاومة » ، بلهجة حنان جعلت عينيه تدمعان . وكفت هي عن الكلام . لم تجرؤ على الكلام معه . انها خجلة . قال بنبرة حب : « سأحميها » . قف . وقف ، ومال عليها . وتأمل وجهها الجميل الحائر . كانت تلهث قليلاً في الظل . ومد يده ، وتحسس الفراء ، وتقلص الجسد الشاب . لكن شارل ألقى بيدواستولى عليها . قاومت اليد ، فجذبها الى جواره ، وضغط عليها بكل قواه ؛ مريضة . وكان ها هنا ، صلباً ، جافاً ، حراً . . . سيحميها . .

واذا كان ماثيوفي سبيل الحرية يود أن تجهض عشيقته نفسها ، فهو لا يفعل ذلك لأنه يريد أن يظل حراً فحسب ، بل لأنه يمقت الجنس ، ومقت الجنس معناه مقت الحياة . وفي مقام آخر ، عبر سارتر عن هذا الاشمئزاز عندما تخيل شخصيات كثيرة مصابة بالشذوذ الجنسي . قد يتبادر الى الأذهان أنه يصور لنا هذا العالم الدنس لذاته ، لكن ذلك خطأ لأن الدنس عنده لا يكتسب معناه الا اذا صحبه الحنين الملح الى البراءة والظهر .

لا تجذبنا الى روايات سارتر أحداثها العادية ، ولا شخصياتها التي يصعب التمييز بينها ، ولا أسلوبها المحايد ، ولا معناها النظري الذي نستخلصه بعد القراءة . انما ترجع عظمة سارتر ككاتب روائي الى ان لديه عالماً يكشف لنا عنه ، عالم خاص به ، يسيطر علينا وسرعان ما نتعرف عليه ، عالم « يشرب الانسان فيه نفسه بلا عطش » ، عالم أبواب الخروج فيه مغلقة وكل شيء فيه زائد عن الحاجة ، والطبيعة فيه كتلة يستحيل التحاور معها - شمس كئيبة ، بحر « بارد أسود » . . . الخ - عالم انقطعت صلتها بالعالم الخارجى ، وأصبح أسير حدوده الانسانية الضيقة (٢) . لكن ، لا بد من مخرج . وهل كان يكتب سارتر لولا تأكده من اكتشافه ؟ لا يمكن أن يكون هذا المخرج الحلم او الأمل في شيء كامن وراء المصير الانساني ، ولا يمكن أن يكون المأساة ، لأن التمرد ، والصرخة اليائسة لا فاعلية لهما . . . انه الحرية . الا أن سارتر لا يحيا الحرية في عالمه الروائي كما يعيشها في فكره . فهو يظن أن أبطاله أحرار ، ويظن هؤلاء الأبطال بدورهم أنهم كذلك ، لكننا لا نشعر أن حريتهم تحررهم حقاً ، اذا جاز القول ؛ لقد اجمع النقاد على أن محاولة سارتر الروائية انتهت بالهزيمة . ومع ذلك ، تفوق قيمتها قيمة محاولات كثيرة ناجحة . فهي تشهد حقاً ، بالرغم من طابعها التعليمي ، على مسار المثقفين الفرنسيين - ذهنياً كان أم أخلاقياً - في فترة ما من تاريخهم . ولربما احس سارتر نفسه بفشل محاولته ، فابتعد عن الرواية نهائياً ، واتجه الى المسرح ، ليلتقى لقاء مباشراً فعالاً مع أكبر جمهور ممكن .

★ ★ ★

(٢) كثيراً ما يكون هذا العالم حجرة مغلقة لا تفتح على الخارج ، ولا تدخل فيها نسمة هواء ويثقل عليها جو كتيب خائق . حجرة بيير في القصة القصيرة المسماة الحجرة مغلقة النوافذ تصيحتها المصاييح الكهربائية دالماً . وحجرة مارسيل تشبه جوف القوقعة . هذا وترمز فكرة الاسر الملحة الى انفصال الانسان عن العالم .

ظهرت **الغريب** L'Etranger عام ١٩٤٢ ، قبل « اسطورة سيزيف Le Mythe de Sisyphe » — وهى تعليق ايدىولوجى على فلسفة العبث أو اللامعقول — بقليل، وحاول كاتبها البير كامى أن يجعل منها مثالا يدل به على فلسفة العبث l'absurde ، لذا ، لا ينبغي أن ننظر إليها على أنها مجرد رواية ، وعلينا ، لكى نتدققها ، أن نبحث وراء الصور عن الفكرة التى تثيرها .

الغريب ، ظاهرياً حكاية كسائر الحكايات فيها شخصيات واحداث ، ولها اطار محدد : **مورسو** موظف صغير فى مدينة الجزائر ، يحيا حياة تافهة أمام عيني القارئ ؛ يراه هذا الأخير وهو يدفن امه ، ويقيم علاقة عاطفية مع ماري ، ويصادق أحد الاشخاص ... ثم تأتى المأساة : يقتل مورسو عربياً ، ويحكم عليه بالاعدام . انها حكاية بسيطة اذن ، لكن عالم العبث يتلخص فيها .

في **اسطورة سيزيف** ، اكتشف كامى فجأة رتابة الايام التى تسير آلياً على وتيرة واحدة . **والغريب** تعبير بالصور عن هذه الحياة الآلية . هاهو ذا يوم من أيام الاحاد كما يعيشه **مورسو** . ولنلاحظ أنه اليوم التالى لليوم الذى دفن فيه امه :

« كانت ماري قد ذهبت عندما استيقظت . كانت قد قالت لى انها ذاهبة الى عمته . وادركت أن اليوم الأحد ، وتضايقت لذلك : لا احب يوم الأحد . عندئذ تقلبت فى فراشى ، وبحثت فى الوسادة عن رائحة الملح المتخلفة عن شعر ماري . ونمت حتى العاشرة . دخت بعد ذلك بعض السجائر ، وانا نائم ، حتى الثانية عشرة . لم أرغب فى تناول الفداء عند سيلست كعادتي . ولو اننى فعلت لسألونى أسئلة ، طبعاً ، وانا لا احب ذلك . قلت بيضاً واكلته بدون خبز ؛ لم يكن عندى خبز وكنت لا اريد الذهاب لشراء شئ منه .

بعد الفداء ، شعرت قليلاً بالملل ، وهمت على وجهى فى الشقة . كانت الشقة مريحة عندما كانت امى هنا . أما الآن ، فهى كبيرة بالنسبة لى . اضطررت أن أنقل مائدة حجرة الطعام الى غرفتي . ولا أعيش الآن الا فى تلك الغرفة ، بين الكراسى القش الفائرة ، والدولاب ذى المراة المصفورة ، والسريр النحاس . أما الباقي ، فمهجور . بعد ذلك بقليل ، أخذت جريدة قديمة وقرأتها لكي أفعل شيئاً ، وقصصت منها اعلاناً عن أملاح «كروشن» الصقته فى كراسة قديمة أضع فيها الأشياء التى استلطفتها فى الجرائد . غسلت يدي أيضاً . وفى النهاية ، اطلت من الشرفة ... (يرى مورسو شايبين ذاهبين الى دار السينما الواقعة وسط المدينة) . بعد مرورهما ، خلا الشارع شيئاً فشيئاً ، مع أن العرض قد بدأ على ما أظن . لم يبق فى الشارع الا أصحاب المحال والقطط . كانت السماء صافية ، خالية من البريق فوق الأشجار التى تحدد الشارع من الجانبين . وعلى الرصيف المواجه لى . أخرج بائع السجائر كرسياً وجلس عليه . كانت عربات الترام مزدحمة منذ قليل . أما الآن فهي خالية تقريباً . فى المقهى الصغير المسمى « Chez Pierrot » الواقع الى جوار دكان السجائر ، يكنس الجرسون نشارة القاعة الخالية . كان اليوم يوم أحد حقاً .

... دختن سيجارتين . ودخلت وأخذت قطعة من الشيكولاتة ، وعدت لاكلها امام النافذة . بعد ذلك بقليل ، غامت السماء ، وظننت أن عاصفة صيفية وشيكة الانطلاق . لكن الفيوم تبددت شيئاً فشيئاً . الا أن مرور السحب كان قد خلف فى الشارع وعداً بالمطر زاد من ظلمته ؛ تأملت السماء فترة طويلة .

... (الآن سجي الليل) اضيئت مصابيح الشارع فجأة ، وشجبت اولى النجوم الصاعدة في الليل . أحسست أن عيني قد تعبنا من كثرة النظر الى الارصفة وما تحمله من بشر وأضواء . كان البلاط اللزج يلمع تحت ضوء المصابيح ، والترام ينعكس على فترات منتظمة على شعر لامع ، أو ابتسامة ، أو سوار فضي . بعد ذلك بقليل ، عندما قل مرور الترام ، واسودَّ الليل فوق الأشجار والمصابيح ، خلا الحي بطريقة غير محسوسة ، حتى عبر أول قط الشارع الخالي مرة أخرى . رايت عندئذ أن لابد من العشاء ... فذهبت لشراء شيء من الخبز والمكرونه . وطهوت طعامي وأكلته وأنا واقف . أردت أن ادخن أيضاً سيجارة أمام النافذة . لكن الهواء كان بارداً الى حد ما . فأغلقت النافذة ، ورايت وأنا عائد ، في المرآة ، جزءاً من المائدة تجاوزت عليه قطع من الخبز ومصباحي . قلت : ها هوذا يوم من أيام الأحاد قد مر ، ووالدتي قد دفنت ، ولسوف أسود الى عملي ، وأن ما من شيء قد تغير ... » .

هكذا نرى أن وعي مورسو وعي سلبى ، ضجر ، متعب ، وأن أحاسيسه أولية بسيطة : شرب ، أكل ، نوم ، تدخين . أن وعيه لا يعرف الحب ، أو الندم ، أو الفرح ، وهو لا يهتز ، حتى أمام أكثر الأحداث إثارة للانفعالات . لا يخرج مورسو عن فثوره ، لا أمام موت امه ، ولا أمام حب ماري . حياته حياة خالية من المعنى - تلك هى قيمتها الأساسية ... لا تتقدم نحو هدف بعينه ، ولا تنتظم حول فكرة بعينها ، بل تسير سيراً ألياً أعمى . ونسيجها تكرر أبدي لبعض الحركات ، وبعض الأفكار التافهة ، وبعض الأحاسيس البدائية . وهكذا يصطدم القارئ بالمصير الانساني ، بدلاً من أن يجد في الرواية العزاء والسلوى ، والسبيل الى الهرب من الواقع . ولربما شعر بالاشمئزاز ، لكنه اشمئزاز طيب ، يدفع الوعي الى التحرر .

يخضع مورسو للظروف وتسلسلها ، فيقتل على الشاطئ عربياً لا يعرفه . لقد جاءت جريمته تلك نتيجة لاحداث عارضة - لقاءه مع صديقه ريمون - ولبعض الأحاسيس التى استسلم لها فى سلبية :

« سرت طويلاً . كنت أرى من بعيد كتلة الصخرة القائمة الصغيرة ، يحيط بها تراب البحر ، وهالة من النور تخطف الأبصار . كنت افكر فى النبع المنعش وراء الصخرة . كنت اريد العثور مرة أخرى على خيرير مائه ، والهرب من الشمس ، والجهد ، وبكاء المرأة . اريد ، أخيراً ، أن أجد الظل والراحة ثانية . لكن ، عندما اقتربت ، رأيت أن الشخص الذى تشاجر معه ريمون قد عاد .

كان بمفرده . كان يرفد على ظهره ، ويداه تحت قفاه ، وجبهته فى ظل الصخرة وجسده كله فى الشمس ، و « برته » تدخن فى الحر . فوجئت قليلاً . فالقصة انتهت بالنسبة لى ، وجئت الى هنا دون أن افكر فيها . وحالما رآنى ، نهض قليلاً ووضع يده فى جيبه . وأمسكت أنا ، طبعاً ، بمسدس ريمون تحت سترتى . عندئذ ، مال الى الوراء من جديد ، لكنه لم يخرج يده من جيبه . كنت على بعد عشرة أمتار تقريباً منه . كنت احس ، من آن لآخر ، نظراته بين جفنيه المغلقين . لكن ، كثيراً ما كانت صورته تتراقص أمام عيني فى الهواء الملهب . كان صوت الأمواج أكثر خمولاً وأكثر هدوءاً مما كان ساعة الظهيرة . كانت ذات الشمس ، كان ذات الضوء على ذات الرمال الممتدة هنا . كان النهار قد توقف عن التقدم من ساعتين ، أو رسا من ساعتين فى محيط من المعدن الهادر . ومرت فى الأفق ،

مركب بخارية صغيرة ، وأحدثت نقطتها السوداء على حافة نظرتي لأننى ظللت أنظر الى العربى .

ظننت أن ماعليّ إلا أن التفت قليلاً حتى ينتهى الأمر . لكن الشاطئ النابض بحرارة الشمس كان يركض ورائى . خطوات ، بضع خطوات نحو النبع . ولم يتحرك الرجل . كان لا يزال بعيداً ، بالرغم من كل هذا ، كان يبدو وكأنه يضحك ، ربما بسبب الظلال المتجمعة على وجهه . أنتظرت . ووصل لهب الشمس الى وجنتى ، وأحسست بقطرات العرق تتجمع فوق حاجبى . كانت ذات الشمس التى أطلت يوم أن دفنت والدتى ؛ كان جبينى يؤلمنى ، تماماً كما كان فى ذلك اليوم ، كانت عروقه كلها تدق فى آن واحد تحت الجلد . وبسبب هذا اللهب الذى لم احتمله ، تحركت الى الامام . كنت أعلم أنها حماقة ، وأننى لن أهرب من الشمس بخطوى خطوة واحدة . لكنى خطوتها ، خطوة واحدة الى الامام . وهذه المرة أخرج العربى سكينه ، وقدمها لى فى ضوء الشمس ، دون أن ينهض . تدفق النور على الصلب ، وبدا وكأنه سلاح طويل براق أصابنى فى جبينى . وفى نفس اللحظة ، سال العرق المتجمع فوق حاجبى دفعة واحدة على الجفنين ، وغطاهما بغلالة دافئة كثيفة . عميت عينائى وراء هذا الستار ، ستار من الدمع والملح . لم أعد أشعر إلا بصنّج الشمس على جبينى ، والسيف اللامع المنبثق من السكين التى لا تزال أمامى . نخر هذا السيف الخارق رموشى ، ونبش عينى المتألمتين . عندئذ ، غاب كل شئ . وجاء البحر بأنفاس ثقيلة ملتبهة . خيل لى أن السماء تفتح على مصراعها لتمطر ناراً . توتر كيائى كله . وضفطت يدى على المسدس . انطلق العيار ، ولمست بطن المسدس الناعمة . وهنا ، بدأ كل شئ ، فى ضجيج جاف يصم الأذان . نفضت العرق والشمس . وفهمت أننى كنت سبباً فى اختلال توازن النهار والصمت الاستثنائى الذى خيم على شاطئى سعدت عليه . عندئذ أطلقت النار أربع مرات أخرى على جسد بلا حراك ، وكان الرصاص ينفرس فيه دون أن يبدو من الأمر شئ . وكانت الرصاصات الأربع دقات سريعة دفقتها على باب الشقاء .

هكذا أطلق مורسو الرصاص ، ومثل امام قضاته ، وهم رجال من أصحاب المبادئ قرروا الحكم على هذا « الغريب » الذى يجهل القيم التقليدية ، ونسبوا اليه جريمة أساسية فى نظرهم : ليست لديه أية فكرة عن حب الام . وعندما سأله محاميه : « هل كنت تحب والدتك ؟ » ، لم يجد شيئاً يقوله سوى هذه الكلمات :

« لاشك أننى كنت احب امى . لكن هذا لا يعنى شيئاً . فكل المخلوقات الطبيعية تتمنى موت من تحب ، بقدر قد يكثر أو يقل » . وهنا ، قاطعه المحامى وبدأ عليه الارتباك .

ولا تكتفى **الغريب** بتصوير الحياة اليومية تصويراً سينمائياً ، بل تعبر أيضاً عن المجتمع الفيور على المبادئ المتفق عليها ، و « الغريب » الذى لا يخضع لقواعد اللعبة ولا يقبلها . ومورسو انسان غير عادى ، فعلاً ، مادام قد نفى عنه الأكاذيب والآراء المسبقة . لكنه ليس بعد ذلك « **الانسان المتهمرد** (L'Homme révolté) » الذى تحدث عنه كامى فى كتاب لاحق ، لأنه لم يكتشف القيم الحية حقاً . انه مخلوق وحشى ، مراه المؤلف ، وكشف عن بؤسه ، وجعل منه رمزاً للكشف عن الحقيقة . ولكل هذه الأسباب مجتمعة ، يحقد عليه قضاته . وعندما يشعرون انه يهددهم ، يتهمونهم دفاعاً عن انفسهم ؛ ويشعرون بالخطر بالقدر الذى يشعرون به ان

القيم الانسانية الحقّة وشيكة الانطلاق . فهم يرون أن مורسو مجرد من الشعور ، ومع ذلك ، له أصدقاء أوفياء ؛ ولا يعرف الحب ، ومع ذلك تحبه امرأة ؛ وغريب على العالم ، ومع ذلك يقدم له العالم باستمرار ايقامه العظيم الهادىء . أحسّ أعداؤه بهذه الحياة الحية الوشيكة ، فأدركوا أن عليهم لا أن يدافعوا عن مبادئهم فحسب ، بل وأن يرفضوا القيم الحية أيضاً . من الأفضل أن يختاروا جفاف المبادئ و... الأمان . ومن ثم يصدرون حكمهم باعدام مورسو .

الغريب رواية عبثية اذن ، لكنها لا تظل كذلك حتى النهاية . ذلك أن مورسو يفيق يوماً من نومه اليومى الثقيل وتتفجر ثورته . وفي هذه النقطة من الرواية ، نلمس ثلاث « تيمات » رئيسية : الأمل ، والتمرد ، وحب الحياة .

الأمل شعور يستهوى الانسان الضعيف أمام الموت . لذا ، تساءل مورسو ، عندما أحس أنه أصبح أسير الحركة الآلية التى ستنقله حتماً من حكم الاعدام الى المقصلة : هل يهرب ، هل يقفل من فوق السور ، هل يغير القانون ؟ عندئذ تشن القوى المعادية آخر هجماتها ، متمثلة فى قسيس السجن الذى يأتى الى مورسو بالأمل الدبنى ، يتمرد مورسو ، ويأخذ تمرده شكل سيل من الشتائم ، يجر معه رؤيا مفاجئة لتلك الحقيقة الرهيبة التى سبق أن كشفت عنها **استطورة سينيف** : الموت هو اليقين الوحيد . وفى نفس اللحظة ، يتخلص وعيه من أغلاله ، ويفرض مورسو الموت فى الوقت الذى يفرض فيه عليه الموت نفسه . ويرى ببصيرة حادة عبث عالم البشر الزائل لأنه لم يعد جزءاً منه . وبالتالي يتمكن من الحكم على حياته وتبريرها فى آن واحد . لقد القى الموت ضوءاً جديداً على الأمر ، فتساوى كل شىء ، وأدرك مورسو أنه لم يكن مدنباً عندما مثل أمام قضاة . الانسان اللامعقول انسان برىء :

« ... عندئذ ، انفجر فى شىء ، لا أدري لماذا . وأخذت أصرخ بملء فمى وسببته ، وطلبت منه الا يصلى (القس) . كنت قد أمسكت بخناقه ، وصببت عليه كل ما فى أعماق قلبى فى طفرات امتزج فيها الفرح بالفضب . كانت تبدو عليه علامات اليقين اليس كذلك ؟ ومع ذلك ، لا يساوى يقينه شعرة من شعر امرأة . لم يكن متأكداً حتى من أنه على قيد الحياة ، مادامت حياته أقرب الى الموت . أما أنا ، فكنت أبعد كما لو كانت يداي فارغتين . لكنى كنت واثقاً من نفسى ، واثقاً من كل شىء ، واثقاً أكثر منه ، واثقاً من حياتي ومن ذلك الموت القادم . نعم ، لم يكن لدى الا هذا . لكننى أمسكت بهذه الحقيقة ، على الأقل ، بالقدر الذى أمسكت به . كنت دائماً على حق ، وما زلت . عشت بهذه الطريقة ، وكان بوسعى أن أعيش بطريقة أخرى . لم أفعل هذا الشىء ، بينما فعلت ذلك . ثم ماذا ؟ خيل اليّ أننى انتظرت دائماً هذه الدقيقة وهذا الفجر الصغير الذى سائراً فيه . ما من شىء ، ما من شىء كان له أهمية ، وكنت أعلم تماماً لماذا . وهو أيضاً يعرف لماذا . وتصاعدت ، من أعماق مستقبلى ، طوال هذه الحياة العابثة التى عشتها ، أنفاس مبهمة ، عبر سنوات لم تأت بعد ، كانت هذه الأنفاس تسوى عند مرورها كل ما عرض على خلال السنوات التى عشتها . فمهمنى موت الآخرين وحب الام ، والحيوات التى تختار ، والمصائر التى تنتخب ، مادام قد اختارنى أنا مصير واحد ، واختار معى مليارات من أصحاب الامتيازات الذين قالوا مثل القس أنهم أخوة لى . هل فهم اذن ؟ الجميع أصحاب امتيازات . لم يكن هناك سوى أصحاب الامتيازات . قديصر الحكم على الآخرين أيضاً ، ذات يوم . لقد صدر الحكم عليه أيضاً . ما الأهمية اذاً لهم ، وأعدم لعدم بكاؤه اثناء جنازة امه ؟ هل فهم اذن ، هذا المحكوم عليه ... واختنقت اذ صرخت وقلت له كل هذا ... » .

ومكافأة لورسو على استيقاظ وعيه ، يقدم العالم اليه : عالم المستقبل ، وعالم الماضي . ويشعر « الغريب » أنه على استعداد لأن يعيش كل شيء من جديد :

« اعتقد اننى نمت ، لأننى استيقظت بنجوم فوق وجهى . تصاعدت أصوات الريف حتى بلغت زنزانتي ، وانهشت صدغي روائح الليل ، والأرض ، والملح . ودخلت في سكينه هذا الصيف النائم الرائعة كأنها المد والجزر » .

هكذا يمر مورسو بالمراحل التى مر بها سيزيف : اختلط أول الأمر بالحركة الآلية العمياء التى تتسم بها الحياة اليومية ، ثم اكتسب حريته ودفن للاستسلام للأمل ، واختار بطريقة غريبة ، أمام الموت ، التمرد لا الانتحار ، ونال ، مكافأة له على ذلك ، حياة غنية مليئة بالأحاسيس والإحساس الرائع باللحظة الراهنة .

تمتد « تيمة » الحياة الآلية التى صادفناها فى الغريب الى الطاعون La Peste (١٩٤٧) ، تانى روايات كامى الشهيرة . هاهى ذى وهران ، شبيهة بمدينة الجزائر فى الغريب ، يسكنها أناس يعيشون مثل مورسو حياة آلية تافهة . مامن برنق يلوح فى نوم هؤلاء السكان الثقيل ، مامن صدمة أو حدث يهز قلوبهم . ولا هم لهم سوى التجارة والربح . يراقب هذه الحياة تارو ، الإنسان الواعى البصر الذى اعتنق فلسفة « العبث » وظل لهذا السبب ، « عريباً » على المدينة . ها هو ذا تنزه فى شوارع المدينة ، حاملاً اسطورة سيزيف تحت إبطه ، ويدون فى مذكرته بعض التفاصيل الخالية من المعنى - عربات الترام القذرة ، بعض المشاهد الكوميديّة البسيطة كذلك العجوز الذى يقف فى شرفة منزله ، ويصق على القطط بدقة وقوة - لكى يظل وعيه يقظاً .

لكن الشر يحل فى مدينة وهران متمثلاً فى الطاعون ، ويغير ملامحها ، وتتحول الدمى البشرية التى تسكنها الى أناس يتألمون ، وتفسح الحياة الآلية المجال للشر والألم . يسلم البشر لحمهم وقلوبهم للطاعون الذى يضربهم بسيطاه . والألم هنا جسمانى ومعنوى أيضاً . كان سكان المدينة الموبوءة مثل مورسو تماماً ، نفوساً غافية ، لكن وهران أغلقت أبوابها التى دقها الطاعون . وحل عذاب الفرقة : فرقة الزوج عن زوجته ، والأخ عن اخته ، والعاشق عن عشيقته . ها هنا ، يجد المؤلف مادة أخرى غير تعقيد الحياة اليومية الدقيق ، يجد ألوان الألم المعنوى ، ودرجاته ، وتمزق قلب الإنسان الذى ننتظر ، وانطفأ الحب شيئاً فشيئاً .

وإدراك ألم الآخرين يوقظ الحب والتمرد معاً . الحب والتمرد ثمرة الشر المزدوجة ، لكن لا القلب ولا العقل يبرران الشر . الإنسان ليس بريئاً ، طبعاً . لكنه يضيف دائماً الى آلام العالم آلاماً أخرى ؛ حتى لو افترضنا زوال الحرب والجرائم يوماً ، حتى لو افترضنا ان الطب والتكنيك يقللان من العبودية ، يبقى موت الأطفال ، الأطفال يموتون ، والله غير موجود . تلك هى صرخة التمرد الأخيرة ، يطلقها دكتور ريو أمام جثة أحد الأطفال الذين ماتوا اثر اصابتهم بالطاعون :

« تلوى الطفل من جديد ، كان شيئاً عضه فى معدته ، وصدرت عنه أنة خافتة . ظل مجوفاً هكذا ثوانى طويلة ، وانتابته رجفة ، كأن جسده النحيل يميل أمام ربح الطاعون العاتية ، ويطلق اذ تلفحه الحمى بأنفاسها المتكررة وعندما هدأت العاصفة ، تراخى قليلاً ، وبدأ أن الحمى تتراجع وتتركه ، لاهثاً ، على شاطئ رطب مسموم الراحة عليه اشبه

بالموت . وعندما بلغت الطفل الموجة الحارقة لثالث مرة ورفعته قليلاً ، تقوقع وتراجع الى آخر الفراش خوفاً من اللهب الذى يحرقه ، وحرك رأسه فى جنون ، ملقياً بفظائه . وأخذت دمعات كبيرة انبثقت تحت الجفنين الملتهبين ، تسيل على وجهه الرصاصي ؛ وفى نهاية الأزمة خارت قواه ، وتقلصت ساقاه النحيلتان ذراعاه اللتان ذاب لحمهما بعد ثمان وأربعين ساعة . واتخذ الطفل فى السرير الخرب وضع مصلوب بشع » .

انحنى تارو ، ومسح بيده الثقيلة الوجه الصغير المبلل بالدمع والعرق .

هكذا انبثق التمرد ، تلقائياً ، كأنه الجواب الوحيد العادل على ذلك الشيء البغيض .

نجد ، بين شخصيات الطاعون ، قساً مرهوباً ، الأب بانلوه ، يمثل ، فى مدينة الطاعون الأمل فى الحياة المستقبلية . يلقي بانلوه موعظتين ، تلخص احدهما خط السر بين الوعى بانتصار الايمان والوعى بالايمان اليائس . فى الموعظة الاولى ، يصور القس الوباء على أنه عقاب الهى وفرصة لايمان البشر . من وجهة النظر هذه ، يصبح الشر مسبباً ويدخل فى نظام الكون والأشياء ، وبصبح شيئاً عقلياً ذا معنى . الموقف الصحيح الذى يجب أن يتخذه الانسان اذن هو الخضوع والاستسلام ، لا التمرد . هذا ويلقى بانلوه موعظته الثانية بعد أن شهد موت الطفل سالف الذكر ، ورآه ؛ عندئذ ، ندرك أن يقينه المجرد قد انهار . صحيح أن فكرة الشر لا زالت تدخل فى النظام ، من وجهة نظره ، أما الشر نفسه فلا ؛ واذا غزا الواقع وعى القس ، حير هذا الأخير ، وألقى به فى الجانب المضاد . فانحاز لفكرة عدم خضوع الايمان للعقل اطلاقاً ، وعرف الايمان بأنه قبول ما يرفضه العقل قبولاً أعمى . ويموت بانلوه بعد اصابته بالطاعون ورفضه عون الطب ، يموت يائساً لأنه لم يعرف كيف يتمرد . وذلك هو المعنى الأخير الذى نستخلصه من قصته .

ويطرح كامى فى روايته قضية « الطبيب » من خلال شخصية **دكتور ريو** . . ودكتور ريو طبيب يعالج الأجساد لا الأرواح ، ويهتم بالواقع المباشر ، بمصير الانسان ، انسان من لحم ودم ، حالياً ، ويرى أن حب الانسان يعنى مداوانه لا انقاذه من أجل حياة مستقبلية مجهولة . ومن ثم ، يختلف عن الأب بانلوه . أن حبه للانسان حب متواضع ينصب على المهام الصغيرة المحسوسة ، ويتمثل فى أداء الفرد لوظيفته اداءً أميناً . الطبيب الحقيقى فى نظره ينقل الى مهنته الحقائق التى هضمها : شقاء الانسان ، المصير المشترك ، رفض الألم ، والكفاح دوماً من أجل الاقلال منه .

هناك شخصية أخرى ، تارو ، سبق أن أشرنا اليها ، وتستحق الوقوف عندها لحظة . طالما سمع تارو - ابن وكيل النيابة - أباه يتراجع ، ويطالب برؤوس الأحياء من القوم . لذا ترك بيت الأسرة وهو فى السابعة عشرة وهب حياته لمحاربة فكرة الاعدام . لكن أى السبل يختار ؟ السياسة أولاً ؛ مادام المجتمع - وهو أحد أفراد - هو الذى يصدر حكم الاعدام فليحاربه اذن . وبالتالي ، ينضم تارو الى حزب يطالب بحماية كرامة الانسان . لكنه يكتشف أن الوسيلة التى اختارها تناقض الغاية التى يسعى اليها : فهو يبيع القتل لكى يمنع القتل . ويظن أنه طاهر ، بينما انتقلت اليه العدوى الخبيثة . عندئذ ، ينسحب من مجال العمل السياسى و « ليصنع الآخرون التاريخ » . لن يشفيه سوى الفعل الخاص الفردى فى المدينة الموبوءة ، يكون تارو فرقاً للانقاذ ، ويصبح ممرضاً ، بل يكاد يكون طبيباً .

يقابل الطاعون الذى يصيب الأجساد طاعون داخلى يلتصق بالروح ، اسمه : الحقد والكذب ، والغرور ، الخ ... يحمله كل انسان فى نفسه ، ولا ينجو منه احد فى العالم وننقل للقارىء هنا اعتراف تارو الذى تناول كامى من خلاله هذه النقطة :

« هل رأيت أبداً رجلاً يقتل رمياً بالرصاص ؟ لا ، طبعاً . لأن ذلك يتم عادة بناء على دعوة ، والجمهور يختار سلفاً . والنتيجة أنك ظللت عند مرحلة الصور والكتب . عصابة وعمود ، ومن بعيد ، بعض الجنود . لكن ، لا ، هل تعلم أن طاقم الرماة يقف على بعد متر ونصف من المحكوم عليه ؟ هل تعلم أن الرماة يركزون على منطقة القلب ، وهم واقفون على هذه المسافة القصيرة ، وأن رصاصاتهم الكبيرة تخلف فيه جرحاً قد يتسع لقبضة اليد ؟ لا ، لا تعلم ذلك ، لأن الحديث لا يدور حول هذه التفاصيل . نوم البشر شيء مقدس أكثر من الحياة ، فى نظر المصابين بالطاعون . ولا ينبغى الحيلولة دون نوم الناس الطيبين ... والا كانت قلة ذوق ، والدوق يعنى عدم الاصرار ، ويعلم الكل ذلك . لكننى لم اتم يوماً هادئاً منذ ذلك الحين ، وظلت قلة الذوق فى حلقي ، وواصلت الاصرار ، أى التفكير فى الأمر .

عندئذ ، فهمت اننى ظللت مصاباً بالطاعون طوال هذه السنوات التى اعتقدت خلالها اننى اكافح الطاعون بكل جوارحي . وعلمت ، بالذات ، اننى وافقت ، بطريقة غير مباشرة ، على موت آلاف البشر ، بل تسببت فى موتهم عندما اعتقدت أن الأفعال والمبادئ التى أدت اليه حتماً أفعال ومبادئ حسنة . لم يتخرج الآخرون للأمر ، فيما يبدو ، على الأقل ، لم يتحدثوا عنه تلقائياً ، أبداً . أما أنا ، فظل حلقى مخنوقاً . كنت معهم ، ومع ذلك كنت وحدى . كانوا يقولون لى عندما اعبر عن مخاوفى ، ان على التفكير فى الموضوع موضع البحث ، ويقدمون لى أسباباً غالباً ما كانت مثيرة ليحملونى على قبول ما لم أتوصل الى قبوله . لكننى كنت أردد قائلاً ان لدى كبار المصابين بالطاعون أيضاً ، أولئك الذين يرتدون الثياب الحمراء ، أسباباً وجيهة يسوقونها فى مثل هذه الحالات ، واننى لا أستطيع أن أستبعد حججهم ، حتى لو سلمت بالضرورة القصوى والأسباب التى يسوقها صغار المصابين بالطاعون . ولفتوا نظرى الى أن افضل طريقة لتأكيد أن أصحاب الثياب الحمراء على حق هى أن أترك لهم حق التصرف فى الاعداد . لكننى قلت لنفسى ان المرء اذا استسلم مرة ، لن يجد سبباً يدعوهُ للتوقف . ويبدو أن التاريخ قد أثبت اننى على حق ... اليوم ، اصيب الكل بجنون القتل ، ولا يجدون أمامهم الا هذا السبيل .

لم يكن التفكير قضيتى أنا ، على كل حال ، بل كانت البومة الحمراء ، تلك المفامرة القلدة التى أخبرت اثناءها أفواه قدرة نثنة رجلاً مكبلاً بالأغلال انه سيموت . وسوء كل شيء فعلاً لكى يموت ، بعد ليال وليال من الاحتضار ، انتظر خلالها أن يقتل وهو مفتوح العينين . كانت قضيتى الثقب فى الصدر . وقلت لنفسى اننى قد أرفض الى الأبد أن أسوق سبباً واحداً ، واحداً ، اسمعنى ، يبرر هذه المذبحة المفضرة . انتظرت ، نعم ، اخترت هذا العمى العنيد ، وانتظرت أن تتضح رؤيتى للأمر .

لكننى تغيرت منذ ذلك الحين . أشعر بالخجل منذ وقت طويل ، لدرجة الموت ، لاننى كنت قاتلاً أنا أيضاً ، ولو من بعيد ، ولو بحسن نية . ومع مرور الوقت ، أدركت فقط أن أولئك الذين كانوا افضل من الآخرين لا يستطيعون أن يمنعوا أنفسهم اليوم من

القتل أو الموافقة عليه ، لأن ذلك كان في المنطق الذي عاشوا به ، واننا لا نستطيع اتيان حركة واحدة في العالم ، دون تعريض الآخرين للخطر . نعم ظلمت خجلاً ، وعلمت اننا جميعاً مصابون بالطاعون ، وفقدت راحة البال . ولازلت أبحث عنها اليوم ، محاولاً فهم الجميع ، وعدم معاداة احد . أعلم فقط أنه لابد أن أعمل ما ينبغي عمله للتخلص من الطاعون ، وأن هذا هو السبيل الوحيد الى الأمل في السلام ، أو الموت الحسن ، والى تخفيف آلام الانسان وناقذه ، أو الحاق أقل قدر ممكن من الشر به ، على الأقل . لذا قررت أن أرفض كل ما يتسبب في الموت أو يبرره ، من قريب أو بعيد، سواء اكانت الأسباب وجيهة أم كانت تافهة .

لا يعلمنى هذا الوباء شيئاً ، اللهم الا انه لا بد من محاربته الى جوارك . أعلم علم اليقين أن كل واحد منا يحمل الطاعون في نفسه ، لأن ما من أحد ، لا ، ما من أحد يسلم منه ، وأن على المرء أن يراقب نفسه باستمرار ، لكي لا ينتهي به الأمر ، في لحظة سهو ، الى التنفس في وجه الآخرين ونقل العدوى اليهم ، الميكروب شيء طبيعي ، أما الباقي : الصحة ، والنزاهة والنقاء . . . فينتج عن الارادة ، ارادة لا ينبغي ان تتوقف أبداً . . . والانسان الأمين الذي لا ينقل العدوى هو الذي لا يسهو ، ما أمكنه ذلك . ولكي لا يسهو أبداً ، عليه أن يتسلح بالارادة . نعم . . . ان يصاب المرء بالطاعون شيء متعب للغاية ، لكن تعبته يزداد اذا أراد ألا يكون كذلك . لذا يبدو الجميع متعبين ، ماداموا قد أصيبوا جميعاً اليوم بشيء من الطاعون .

أعلم أن لا قيمة لى في هذا العالم في حد ذاته ، واننى حكمت: على نفسى بالنفى نهائياً منذ اللحظة التي رفضت فيها القتل . سيصنع الآخرون التاريخ . أعلم أيضاً أننى لا أستطيع الحكم على الآخرين ، ظاهرياً، اذ تنقصنى صفة لا بد منها لكي أكون قاتلاً عاقلاً . . . الآن ، أرفض أن أكون أنا ، فلقد تعلمت التواضع ، أقول فقط ان على هذه الأرض كوارث وضحايا، وأن على المرء أن يرفض أن يكون مع الكارثة ، ما أمكنه ذلك . ربما بدأ لك الأمر بسيطاً ، ولا أدري اذا كان كذلك ، لكنى أعلم أنه حقيقى . طالما سمعت أفكاراً كادت تصيبنى بالدوار ، وأدارت رؤوساً أخرى وجعلتها توافق على القتل . . . لذا أدركت أن شقاء البشر ناتج عن عدم استخدامهم لغة واضحة . فلجأت الى الكلام الواضح ، والفعل الواضح ، لاسلك الطريق القويم . وبالتالي ، أقول ان هنالك كوارث وضحايا ، لا أكثر ، وأنا أحاول أن أكون قاتلاً ، بريئاً ، وما هذا بالأمل الكبير كما ترى .

لا بد ، طبعاً ، من وجود فئة ثالثة ، فئة الأطباء الحقيقيين ، لكننا لا نقابل الكثيرين منهم ، في الواقع ، وهذا أمر عسير بلا شك . لذا قررت أن أقف الى جوار الضحايا ، في كل مناسبة، للحد من الخسائر . وسط الضحايا، أستطيع على الأقل أن أبحث عن الطريقة التي توصل الى الفئة الثالثة ، الى السلام . »

يقابل كفاح الطب ضد الطاعون الكفاح الداخلى ضد الشر . ويقول لنا كامى في النهاية ، ان الطبيب الحقيقي هو الذى ينبثق فعله الداخلى من نفس نزيهة انتصرت على الشر ، الطهر والبراءة افضل طريقة لمساعدة البشر .

ولا ترجع أهمية كامى الى صفاته الخاصة ككاتب روائى . ذلك ان خياله فقير لدرجة تلفت

النظر ، وسميياته لا تتمتع بالحياة حقاً . يكفي أن ندقق النظر لكي ندرك أن « الغريب » سرد ، لا رواية ، وأن « الطاعون » رمز (٣) . كما أن فكره ليس من ذلك النوع الذي يدهشنا لثرائه، وجدته ودقته، ولا مجال لمقارنته بسارتر في هذا الصدد . ومع ذلك ، يعتبر كامى كاتباً من أهم كتاب القرن العشرين (٤) ، لأنه بلغ بالاحساس الحديث درجة الكمال الكلاسيكية ، وكان أول من قدم تعبيراً اسطورياً عن الإنسان المعاصر .

★ ★ ★

وكان من الطبيعي أن يسلك الروائيون الشباب بعد الحرب السبل التي سار فيها كل من سارتر وكامى ، غدى فكرة « اللافائدة à quoi bon? » كل من التجارب الحية ، والملل ، والاشمئزاز ، والاحساس بالخسارة ، مؤكداً مساقه سارتر من آراء فلسفية عن عالم « الأندال » و « سوء النية » ، وما انتهى إليه كامى من نتائج خاصة بالعبث . وذهب بعض النقاد الى حد الحديث عن « مدرسة وجودية » ، نسبة الى مذهب سارتر المعروف « الوجودية existentialisme » وتحدثوا عن الرواية « السارترية » أي الرواية القائمة على المواقف الخارقة للعادة والتي يتسم الإنسان فيها بالكذب ، والجبن ، والخوف .

وحتى لو لم توجد « مدرسة وجودية » بمعنى الكلمة ، فإن هناك اتجاهات مشتركة بين الروائيين في فترة ما بعد الحرب مباشرة ، ويمكن أن نستخلص من مؤلفاتهم نوعاً من الروايات يختلف عن ذلك الذي شاع قبل الحرب . والرواية الوجودية رواية أقرب الى الوثيقة والاعتراف منها الى أى شيء آخر ، تحاول أن تباعد عن « الأدب » ما أمكن ، والمقصود بالأدب هنا البناء ، ومحاكاة الواقع ، والاهتمام بالكتابة أولاً ، من أجل الاصاله . ولا تهدف هذه الرواية الى الخلق ، بل تهدف الى التعبير ، بل الاتصال ، أي كان نوعه ، ويمكن أن يتم على مستوى الوعى والجسد . حتى عندما يفقد الإنسان كل شيء ، تبقى الفرائز وتبقى الدوافع . كما أن الرواية الوجودية تعرى الأرواح والأجساد ، ولا تحاول أن تضيف عليها مسحة من جمال ، نذكر من بين كتاب هذه الرواية بوردس فيان Boris Vian ومرجريت دورا Mr. Duras وچان جيئيه J. Genet ، لكن سيمون دى بوفوار S. de Beauvoir ، صديقة سارتر التي شاركت أفكاره الفلسفية ، كانت أكثرهم موهبة وأصاله .

بدأت سيمون دى بوفوار حياتها الأدبية برواية الضيفة L'Incritée (١٩٤٣) التي جلبت لها الشهرة . تقطع هذه الرواية صلتها بالتحليل النفسى التقليدى ، وتصور شخصيات في « مواقف » لا تبالي لا بالأخلاق ولا بالتوافق conformisme الذى طالما اتسمت به في الروايات ، تصور الكاتبة هنا نوعاً من النساء لم يقابله القراء من قبل ، تصوره في سلوكه اليومي ، وفي مواجهة أخطر قضايا الحياة . هاهى ذى فرانسواز ، تتطلع الى السعادة والاحساس

(٣) رمز الطاعون الى المصير الإنسانى من ناحية ، والأحداث الجارية آنذاك من ناحية أخرى . وترمز مدينة وهران التي حل فيها البلاء والوباء ، وانطوت على نفسها واغلقت أبوابها على مأساة النفى ، والفراق ، وعلى الاخوة والامل ، الى فرنسا التي راحت ضحية الاحتلال والحرب .

(٤) فاز كامى بجائزة نوبل للاداب عام ١٩٥٧ .

بالأمان اللذين طالما تطلعت اليهما بنات جنسها . لكنها لا تخفى رغبتها في تأكيد ذاتها ككائن بشري ، حر ، مستقل ، اما كسافير ، « الضيفة » فيمكن أن تعتبر بطللة وجودية تحررت من التوافق البورجوازي ، والتبعية لكل شيء ، وتعيش اللحظة الراهنة وفقاً لفرائرها ، وتدوس قواعد الحياة المشتركة ، بل آداب السلوك ، وتعجب فرنسواز بها ، لكنها ، في الوقت نفسه ، لا تحتملها وترى فيها وعياً « قاهراً » يطفئ على وعيها .

كتبت سيمون دي بوفوار روايات أخرى لم تلق النجاح الذي لاقته روايتها الأولى ، ولم تسترد مجدها الا عندما كتبت « **المثقفون** Les Mandarins » عام ١٩٥٤ ، حيث نجد بعض المثقفين اليساريين ومناقشة لقضية الالتزام . هل يستطيع المثقف أن يظل كذلك ، أم يتجه الى العمل السياسي ، كأن يصبح شيوعياً ، مثلاً ؟ وإذا فعل هل يظل مثقفاً ؟ ترد الكاتبة على هذه الأسئلة بتصويرها شخصيات تسلك سلوكاً معيناً ازاء بعض مواقف الحياة . يختار احد ابطال الرواية العمل السياسي ، لكنه ينتقل من خيبة أمل الى خيبة أمل أخرى ، نظراً لظروف معينة . ويختار آخر تجسيد الوعي الأخلاقي ، لكنه يحث بيمينه لكي ينقذ المرأة التي يحبها . هكذا اراد كلاهما أن يتحمل مسؤولية عصره وقضاياها ، ويلعب الدور الذي يمليه عليه ضميره كمثقف . لكنهما يفشلان ، ولا يبقى أمامهما الا مصير المثقفين المحكوم عليهم بسلطان الكتابة . . وحدودها .

تصور هذه الرواية الصادقة الحارة خيبة أمل المثقفين اليساريين بعد الحرب ، ولا تدافع عن رفض الالتزام ، كما قيل ، بل تهدف الى رسم حدوده . في نظر المؤلفة ، أن يتحمل المرء مسؤوليته كمثقف يعني خلقه لوضعه هذا في كل لحظة ، بناء على الاختيار والاحساس بالمسؤولية . واللفة التي لجأت اليها لغة اخلاقية وفلسفية أساساً ، لكنها تظل روائية ، بالقدر الذي تدخل به الحياة اليومية في الجدل الذهني ، ولقد عرفت سيمون دي بوفوار كيف توازن بين هذين العنصرين ، ومن ثم كانت تلك النتيجة المرضية التي استحقت عليها جائزة چونكور .

ها هما كاتبان « مثقفان » يتحدثان - بعد تحرير البلاد - عن الأسباب التي تدفعهما الى الكتابة :

« أشرت على" بالفعل ، وجعلني الفعل أشمئز من الادب .

ثم اشار هنري الى الجرسون ، ويكادينام وهو واقف امام الخزانة .

- كاس اخرى . وأنت ؟

رد دوبروي بالايجاب ، واستطرد قائلاً : فسر لي الأمر .

قال هنري : ما شأن الناس وما افكر فيه أنا ، وما احس به أنا ؟ حكاياتي الخاصة لا تهم أحداً ، ولا يصلح التاريخ موضوعاً للروايات .

قال دوبروي : لكل منا حكاياته الخاطئة التي لا تهم أحداً : لذلك نجد أنفسنا في قصص الجار ، واذا عرف كيف يرويها ، اثار اهتمام الجميع في نهاية الأمر .

قال هنري : هذا ما ظننته عندما بدأت كتابي ، ورفع كوب البيرة الى شفتيه . لم تكن

لديه رغبة في تفسير ما يقول ، ونظر الى العجوزين اللذين يلعبان الطاولة على المقعد الأحمر ... يالهدوء هذه القاعة !؟ كذبة اخرى . وبدل شيئاً من الجهد وقال : مما يؤسف له أن العنصر الشخصي في أى تجربة عبارة عن أخطاء ، وسراب ... وعندما يدرك المرء ذلك ، يفقد الرغبة في روايته .

قال دوبروى : لا أفهم ماذا تقصد .

فردد هنرى : « لنفرض أنك رأيت أنواراً ، في الليل ، عند الشاطئ . انها جميلة ، ليس كذلك ؟ لكن ، عندما تدرك أنها تضيء أحياء يموت فيها الناس جوعاً ، تفقد الأنوار شاعريتها ، وتتحول الى خدعة ، ستقول لى يمكن الحديث عن شيء آخر : عن أولئك الذين يموتون جوعاً ، مثلاً ، وفي هذه الحالة ، افضل الحديث عنهم في مقال أو اجتماع . .

قال دوبروى بنبرة حادة : لن أقول لك ذلك أبداً . تلمع هذه الأنوار من أجل الجميع . بالطبع . يجب أن يأكل الناس أولاً . لكن ، مافائدة الأكل اذا حذفنا كل الأشياء الصغيرة التى تتمثل فيها بهجة الحياة . .

— لنسلم بأن ذلك سيكون له معنى ذات يوم ، ما الآن فتوجد أشياء أهم بكثير .

قال دوبروى : لكن ذلك له معنى ، اليوم ، وما دمننا نعمل حسابه في حباتنا ، فيجب أن نعمل حسابه في كتبنا . وأضاف ضحراً . . « كأن اليسار محكوم عليه بأدب دعائى على كل كلمة فيه أن تعظ القارئ ؟ » .

قال هنرى : اوه انا لا أتأثر بهذا النوع من الأدب .

— أعرف ذلك . لكنك لا تحاول أن تجرب شيئاً آخر ، مع أن هناك ما يمكن أن يشغلك !!

نظر دوبروى الى هنرى : بالطبع ، اذا تحدثت عن العجب في معرض حديثي عن هذه الأنوار الصغيرة ونسيت معناها ، صرت ندلاً ، عليك بالحديث عنها بطريقة تختلف عن طريقة اليمين ، دع القارئ يشعر بجمالها وببؤس الأحياء التى تضيئها في آن واحد . هذا ما ينبغي أن يسعى اليه أدب اليسار . . أن يرينا الأشياء من زاوية جديدة باعادتها الى مكانها الحقيقى . . . » .



مهد لنشأة الرواية الجديدة كاتب روائى ومسرحى تعتبر مؤلفاته مرحلة هامة من مراحل تطور الرواية الفرنسية المعاصرة . انه صمويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٠ .

التقط بيكيت الخيط من كل من بروسست ، وچويس ، وكافكا مباشرة . ولعله الكاتب الروائى الوحيد الذى بلغ بالمحاولات التى قام بها هؤلاء الرواد أبعد المدى ، وجمعها في نصوص روائية أبعد ما تكون عن الرواية ، بل تنفى الرواية مما جعل النقاد يطلقون عليها اسم anti-roman *

كانت أول رواية كتبها بيكيت ، مورفى Murphy — نشرت الطبعة الفرنسية عام

١٩٤٨ - ، محاولة لنفى الرواية ، مع انها اكثر رواياته ميلاً الى « الأدب » واستخدم فيها كل الوسائل التى يمكن ان تبديد الوهم ، وغير طريقة السرد ، والرواية وتناول الشخصيات . ومع هذا ، نلمس وجود كل هذه العناصر فى الرواية . ولسوف نرى أن بيكيت قطع شوطاً طويلاً بين أولى رواياته هذه وآخرها .

مورفى قصة الهرب واللجوء ، قصة سمّني . . . بطلها « ايرلندى منفى » فى لندن بحثاً عن عمل لكى يرضى المرأة التى يحبها ، بينما تبحث عنه باقى شخصيات الرواية . لكن **مورفى** يظل بعيداً . . . بعيداً عن يطار دونه ، بعيداً عن المدن ، بعيداً عن أي عمل انساني . ويلفظه المجتمع لعجزه عن العمل . لكنه فى النهاية ، يجد سبيله : حارس فى مستشفى الأمراض العقلية ، حيث يبدو ، لأول وهلة ، أنه وجد السعادة . وسرعان ما يموت منتحراً فى ذلك المكان الذى ظنه ملجأ . وتحرق جثته ، ويوضع الرماد المتخلف عن الحريق فى لفافه يتقاذفها المارة ، قبل أن تزال قبل الفجر ، مع نشارة الخشب والبيرة وأعقاب السجائر الخ . . . ومورفى هو الوحيد ، بين أبطال بيكيت ، الذى يبلغ الهدف : النهاية . . . والراحة .

وفا وات Watt - نشرت الطبعة الفرنسية عام ١٩٦٨ - لا يبحث مورفى من رماده ، بل نجد شخصاً يسلك طريق الآلام لكى يصل الى « آخر الخط » ، يسلك طريقاً ملتوياً لا نهاية له ، وكأنه يصعد جبل الجولجوتا ، بين الجماهير الايرلندية ، والأصدقاء المخلصين ، والوجوه التى شوهدا الحقد ، والأفواه الفاغرة أمام مشهد الرجم والذل . . . يبحث **وات** عن عمل اثناء سيره . ويصل الى منزل كنوت الذى يطلب خادماً آخر . وهناك ، يقول له سلفه « كل شيء » فى خمس وعشرين صفحة مليئة بالكلام العاقل المنطقى . ويستقر **وات** . ويبدأ بينه - وات = ماذا = what ? وبين كنوت - كنوت = not = لا - حوار يطرح فيه وات الأسئلة ، ويقدم كنوت ذات الإجابة . لكن كنوت يستغنى عن وات ، ويعود هذا الأخير الى طريق الآلام ويصل الى منزل صغير ضائع وسط الحقول ، حيث يظهر فى شكل المسيح لأخيه - ربما - سام الذى يتولى السرد : « التفت (وات) واعتزم الرحيل كما جاء ورأيت وجهه والجزء الأمامى من جسمه كله . كان وجهه ملطخاً بالدم ، وكذا يده . كان رأسه ملاناً بالشوك » . لكن وات لم يضيع كل شيء . ها هو ذا يواصل طريقه ويبلغ المحطة ، ويطلب الجلوس فى قاعة الانتظار ، واذ يبلغها ، يفقد توازنه وينهار . وعندما يثوب الى رشده ، يبحث عن قبعته ، رمزكرامته ، ويخرج الى فناء المحطة . وهنا يقع مشهد خارق للعادة يصور فلسفة وات ، ولربما صور فلسفة بيكيت كلها :

« قال مستر كوكس : من هو ؟

قال مستر والر : وماذا يريد ؟؟

قالت ليدى ماكان : تكلم .

ووقف وات أمام الشباك ، وحط حملاه ثانية ، ودق النافذة الخشبية الصغيرة :

قال مستر جورمان : اذهب واسأله عما يريد .

وحالما رأى وات رأساً قال : اعطنى تذكرة من فضلك .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة .

قال مستر جورمان : تذكرة لآين ؟

قال مستر نولان : لأين ؟

قال وات : لآخر الخط .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة لآخر الخط .

قالت ليدى ماكان : أبيض هو ؟

قال مستر جورمان : اي خط ؟

قال مستر نولان : اي آخر خط ؟

لم يجب وات .

قال مستر نولان : آخره المربع ، أم آخره المستدير ؟

فكر وات لحظة ، ثم قال : اقرب آخر خط .. » .

هكذا تنتهي وات بحوار درامى وفلسفى خالص بين وات والجمهور . بيئن بيكيت فى هذه الرواية ضرورة الكلام وعيئه ، ضرورة التفكير وعيئه ، ضرورة الاتصال واستحالته . لم يعد هناك شيء يتعلمه وات من الحياة ، لذا نراه على استعداد لأن يقطع تذكرة لآخر الخط . وما اسطورة « آخر الخط » اذا جاز القول ، الاسطورة الخط الدائرى الذى يلف ، ويلف ... الى مالا نهاية .

ويعتبر بيكيت فترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩ - وهى الفترة التى كتب خلالها ثلاثيته : **مولوى** Molloy و **مالون يموت** Malone meurt و **ما لا يسمى** L'Innom mable - من أخصب فترات حياته ككاتب روائى مبدع . فلقد كفّ خلالها ، بالفعل ، عن ملاحظة شخصياته ، واشترك فى الأداء ، كما فعل هاملت فى خاتمة مسرحية شكسبير . وعندئذ ، اختار الكتابة بصيغة المتكلم : « أنا » . ومن ثم وضع قناعاً على وجه الشخصية ، وكشف عنه فى الوقت نفسه . وضاع « الأنا » وسط التعقيد والخلط . وكلما حاول تعريف نفسه ، قلت معرفته لنفسه . كل هذا فى الوقت الذى أخذت الأجساد فيه تتحلل : كان **مورفى** نشطاً الى حد ما ، لكن **وات** عاجز ، أما **مولوى** فيحتاج فى تنقله الى عكاز ، ثم الى دراجة .

تتكون **مولوى** من فترتين تمتد اولاهما من الربيع الى الشتاء ، ويقوم خلالها مولوى بالرحلة التى تنتهى به الى حجرة امه ، حيث تبدأ القصة فى الماضى ، وتروى ثانيتهما بحث موران عن مولوى . يركب موران أيضاً دراجته ، وتزداد آلامه كلما ثبت أن بحثه لا يجدى ، وينتهى الى اليأس أيضاً . الذهاب الى الام ، العثور على الحجرة الأصلية ، الحجرة الام حيث تبدأ القصة ، ذلك هو الموضوع الحقيقى **لمولوى** لكن ، لا يكاد مولوى ينتهى من رحلته حتى يذهب موران للبحث عنه ، ويسلك نفس الطريق ، ويقوم بنفس الرحلة ، ويتخطى نفس العقبات ، وينتهى الى نفس المرفأ ، ولا نفرق فى النهاية بين مولوى وموران . كذلك ينتهى الكاتب الى الخلط بين الأزمنة المختلفة : « انتصف الليل الآن . يلسع المطر الزجاج بسياطه ، لم ينتصف الليل بعد ، لا يسقط المطر » .

تنتهى مولوى عندما يبلغ مولوى وموران حجرة الام . وتبدأ **مالون يموت** حيث انتهت **مولوى** . ينتظر مالون فى حجرته . لم يبق له الا الكلام ، والعزلة ، والجمود . حتى وجوده أصبح

مشكوكاً فيه . اما عالمه الضيق فيقتصر على الأشياء ، والحجرة التى يسكن فيها . لم يكتف بكيست بهذا ، بل بلغ بالكلام نقطة اللاعودة . فالشخصية هنا فى سبيلها الى الاقتصار على الموت فقط .

ينتظر مالون الموت . ولكى يتغلب على الملل ، يروى لنفسه قصصاً تافهة يخلط بينها ، وينقلب نظامها :

« كنت اتحدث اذن عن الهوى البسيط ، واوشك ان اقول ، على ما اظن ، انه يستحسن ان اكتفى به بدلاً من الاسترسال فى تلك الحكايات التى قد تجعل المرء يموت وهو واقف لفرط الحياة او فرط الموت . هذا اذا كان الأمر متعلقاً بذلك ، واعتقد أنه كذلك ، لأنه لم يتعلق أبداً بأى شيء آخر ، فيما اذكر . لكنى قد اعجز عن أن اقول الآن ما هو الموضوع بالضبط . الحياة والموت ، كلمتان مبهمتان . لا بد أنه كان لى رأى فى هذا الشأن ، عندما بدأت والا لما بدأت ، والتزمت الهدوء ، واستسلمت للملل ، ولعبت بالمخاريط والاسطوانات مثلاً . . . لكن فكرتى البسيطة خرجت من رأسى . لا بأس ، خطرت لى فكرة أخرى توأ . ربما كانت نفس الفكرة . فكثيراً ما تشابه الأفكار ، عندما نعرفها . الميلاد ، تلك هى فكرتى الآن ، أي العيش فترة تكفى لمعرفة غاز الكربون ، ثم الشكر . لطالما حلمت بها فى الواقع . حبال كثيرة ، ولا سهم واحد ، أبداً . لا حاجة الى الذاكرة . نعم ، أنا الآن جنين عجوز ، عاجز ، شائب ، وامى منهكة القوى ، افسدتها فماتت ، ولسوف تلد عن طريق الفنغرينة . وربما اشترك أبى أيضاً فى الحفل . سأنطلق مستهلاً بين العظام ، على العموم لن استهل ، لا داعى . كم من القصص رويتها لنفسى ، قائلاً : هاهى ذى اسطورتى ، اننى امسك بها . وما الذى تغير حتى اثور بهذه الطريقة ؟ لا ، فلنقلها ، لن اولد أبداً ، وبالتالي ، لن أموت أبداً ، هذا أفضل . . . ومع ذلك ، يخيل الى اننى ولدت ، واننى عشت طويلاً ، والتقيت بجاكسون ، وهمت على وجهى فى المدن ، والقباب ، والصحارى ، واننى عشت طويلاً على شواطئ البحار ، باكياً ، امام الجزر واشباه الجزر ، حيث كانت تتلألا ، ليلاً ، انوار البشر الصغيرة الصفراء ، وتشتعل طوال الليل النيران البيضاء العظيمة أو النيران ذات الألوان الزاهية التى كانت تاتى الى الكهوف التى سعدت فيها وأنا نائم على الرمال ، فى ظل الصخور ، فى رائحة الاعشاب والصخرة المبتلة ، اسمع صوت الريح ، وتلسعنى الامواج بالزبد ، او تتنهد على الشاطئ ولا تكاد تخدش الزلط . لا ، لست سعيداً ، أبداً ، لكنى أتمنى الا ينتهى الليل أبداً ، والا يعود اليوم الذى يجعل البشر يقولون : هيا ، الحياة تمضى ، لا بد من الاستفادة منها . على كل ، لا يهم أن اولد أم لا ، أن اعيش أم لا ، أن أموت أم احتضر . فقط ، سأفعل ما فعلته دائماً ، ما دمت أجهل ما افعله ، ومن أنا ، ومن أين أنا ، وما اذا كنت ام لا ، سأحاول أن اجد ، مهما قلت ، مخلوقاً صغيراً على شاكلى ، أحمله بين ذراعى . واذا وجدت أنه ناقص أو أنه كثير الشبه بى ، سأكله ، ثم أصير وحيداً شقياً ، فترة ، لا ادري ما هى صلاتى ولن اصرى » .

وفى ما لا يسمى ، يتم التحول ، يتحول الانسان الى صوت ، صوت الراوى الذى يختلط هنا بالمؤلف . ويتهم هذا الأخير نفسه بالكلام لاختفاء قصته الخاصة ، بينما هى الوحيدة التى تستحق الرواية . عرف « الانا » فى ما لا يسمى مآسى الشخصيات التى سبقتها فى الروايات الاخرى ، لكنه راض لأنه ارتاح ، أخيراً ، ويحاول الراوى ان يسمى نفسه مرتين : أولاً ماهود ، ثم وورم . يحاكى صاحب الاسم الاول الاحتفالات البسيطة التى تزخر بها الحياة اليومية ، بينما

يحاول صاحب الاسم الثانى تسمية الأشياء بأسمائها . لكن عبثاً يحاول . ولا يبقى الا الكلام . يهدم نفسه فى النهاية ، ويقف مكانك سر ، ويعيد نفسه ، وينهار ، ويزل . . . ويحترق كل شيء او يكاد .

لكن بيكيت لم يقف عند هذا الحد ، بل بلغ بدهور الكلام مداه . ففى كيف ؟ Comment c'est ؟ (١٩٦١) يتحول الانسان الى كائن بدائى ، يختلط بالوحل الذى يجر نفسه فيه ، ولا يأتى اليه العالم الا بأصوات غامضة لا معنى لها ، ولا ينطق هو أبضاً الا بكلمات مفككة ، مجرد أصوات . . . ها هو ذا الصوت يحاول فى الجزء الثالث أن يثبت دقائق من وجود لم يعد سوى مجموعة من الانفاس :

« كيس أخيراً . لون الوحل فى الوحل . قل بسرعة انه كيس بلون الوسط . لقد اتخذ هذا اللون . كان له دائماً هذا اللون أم ذاك ، لا تبحث عن شيء آخر . وهل يمكن أن يكون شيء آخر أشياء كثيرة . قل كيس (Sac) . أول كلمة قديمة جاءت حرف (C) فى نهايتها لا تبحث عن كلمات أخرى . قد ينمحي كل شيء . كيس سيسير ، كل شيء على ما يرام . الكلمة الشيء فى هذه الأشياء الممكنة فى هذا العالم لا يحتمل الا قليلاً . نعم عالم هل يتمنى المرء اكثر من هذا . شيء ممكن فلتر شيئاً ممكناً وتسمه فلتسمه وتره كفى راحة ساعود مجبراً ذات يوم .

كف عن اللهث . قل ماذا تسمع وترى . ذراع بلون الوحل يخرج من الكبس بسرعة . قل ذراع ، ثم آخر ، قل ذراع آخر ، فلتره مشدوداً ممدوداً كأنه قصير بحيث لا يصل . أضف هذه المرة يداً وأصابع ممدودة مفرودة وأظافر وحشية قل انظر الى كل هذا .

جسد ؟ ما الأهمية ؟ قل جسد ولترجسداً ظهره كله أبيض أصلاً . بضع بقع ظلت فاتحة اللون . لون الشعر الرمادى لا زال يثبت بما فيه الكفاية . رأس ؟ قل رأس . اذا رايت رأساً رايت كل شيء . كل ما يمكن كيس زاد . جسد باكملة حي . نعم يحيا كف عن اللهث فلتكف عن اللهث عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، اسمع هذا النفس دليل الحياة اسمعه ، قل قل اسمعه حسن فليزدد اللهث .

هذا كل ما فى الأمر لن أسمع شيئاً بعد ذلك لن أرى شيئاً بعد ذلك اذا كان لا بد لكى انتهى من الأمر من بضع كلمات قديمة . لا بدمن كلمات أخرى أحدث . قليل من أيام « بيم » . الجزء الثانى . انتهت هذه الكلمات . لم تكن أبداً ، لكنها قديمة . زمان هائل هذا الصوت ، هذه الأصوات ، كأن كل الرياح تحملها لكن ما من نفس واحد . زمان قديم آخر أحدث قليلاً . كف عن اللهث فلننته عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، بضع كلمات قديمة من هنا وهناك أضف بعضها الى البعض الآخر كونه جملاً .

بضع صور قديمة هى هى دائماً لم يعد هناك لون أزرق انتهى الأزرق لم يكن أبداً الكيس الذراعان الجسد الوحل الشعر الأسود الأظافر كل ما يحيا كل هذا .

صوتى اذا شئت أخيراً عاد . صوت عائد أخيراً فى فمى ، فمى اذا شئت صوت . أخيراً فى الظلام الوحل لا يمكن تخيل هذه اللحظات . . . » .

قطع بيكيت صلته نهائياً بالرواية التقليدية - وهنا نلمس تأثير الحرب عليه بوضوح - وابتعدت رواياته عن الرواية ، واقتربت من السرد على طريقة كافكا ، واستبدلت بالأحداث المواقف .

بدأ بيكيت بفكرة « السعي » ثم انتقل الى فكرة الهيام على الوجه ، ومنها الى الانتظار أو الاحتضار أو حتى الموت ، ولا يعرف أبطاله ما اذا كان هذا الأخير قد جاء أم لا . في الوقت نفسه ، أخذت الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية تصيق شيئاً فشيئاً : رأينا أولاً الرمال والشاطئ في مولوى ، ثم كانت الحجرة ، وكان السرير ... الخ ، والشخصية ذاتها ظلت تتشوه جسمانياً : مرضت ، ثم أصبحت ذات عاهة ثم شلت ، ثم تحولت الى حطام بشري ، ثم الى راس ، ثم الى فم ... كما أصبح الخيال شيئاً فشيئاً الموضوع الحقيقي لهذه الروايات . لكن صوت المتكلم ينفيه ويرفضه ، ويرغب في الحديث عن الشيء الوحيد الهام في نظره ، الا وهو موقف الانسان في مواجهة الموت . ذلك لأن الكلام هو المخرج الوحيد ، وان لم يكن كذلك ، لأن المخلوقات التي القى بها في عالم بيكيت ، رغم ارادتها ، مجبرة عليه على كل حال . وسواء كانت الشخصية تحتضر ، أو كانت قد ماتت ، لا تبقى لها الا « رواية الحكايات » . وعندئذ تتكلم عن بؤسها وميلادها ، ووجودها التافه ، واحتضارها . أحياناً ، تنتهي الرواية بموت الصوت - مالون يموت - وأحياناً يزداد الأمر هولاً ، فلا يأتي الموت .

تصور روايات بيكيت حركة معينة تنقلنا من الكلمة الى الصمت ومن الحياة الى الموت وبين هاتين النقطتين ، ننقل من الانسانية العادية الى اللا انسانية ، مارين بكافة ألوان الانحطاط التي يمكن أن يعرفها البشر . وفي النهاية ، لا يبقى الا العدم .

سؤال أخير : هل تعتبر روايات بيكيت ثورة على الانسان والعالم ؟ بلا شك . ففيها يفقد العالم مظاهره شيئاً فشيئاً ، ويتحول الى زلزلة منعزلة في المكان مجردة من الزمان ، تسبح في ضوء حائر . أما ساكن هذا العالم فانسان عاجز ، غالباً ما يكون أصم أو أكمى أو أعمى ، وسرعان ما يتحول الى مجرد كائن ، الى اسطورة للكينونة .

والكلام عند بيكيت على شاكلة هذا العالم وهذا الانسان . يصبح هذا الخلاق الأعظم عاملاً هداماً . يعترض بيكيت على الكلمات التي تتساوى في خلوها من المعنى ويصحب هذا الاعتراض اعتراض على المؤلفات ذاتها . اذ يحكم على أبطال بيكيت بالكلام بحيث ينشفون بنفى ما اكدهم تواء . ويقولون « لا » و « نعم » في آن واحد . واذا لم يكن من الكلام بد ، فليتكلم المرء لكي لا يقول شيئاً على الأقل . وقد نظن أن بيكيت لم يقل شيئاً ، لكن ما من كلمة تبدو لنا جوهرية ككلمته .

★ ★ ★

(٣)

« الرواية الجديدة » لحظة من تاريخ الأدب الروائي أكثر منها حركة أدبية . ففي ما بين ١٩٣٥ و ١٩٥٨ ، ظهر روائيون جدد أحس النقاد بأهميتهم ، وحاولوا جمعهم تحت اسم مشترك . أطلقوا عليهم في بادئ الأمر اسم « روائيين منتصف الليل Romanciers de Minuit » نسبة الى

دار النشر التي تولت نشر جزء أو كل من مؤلفاتهم . ثم سموهم « مدرسة النظر école du regard » ، وفي النهاية ، صارت الغلبة لعبارة « الرواية الجديدة » .

انها عبارة خاطئة اذن ، مادامت لا تدل على مدرسة أو جماعة بعينها ، لكنها أكدت ، على الأقل ، رغبة اشترك فيها هؤلاء الكتاب ، رغبة في البحث والتجديد . ولقد بدا هذا البحث جديداً بالقدر الذي عاصر به بعث الرواية التقليدية .

قرر كل من ميشيل بيكتور M. Butor والآن روب - جرييس A. Robbe-Grillet وناتالي سساروت N. Sarraute أن الرواية التقليدية تحتضر ، بادئين من بعض الأعمال المتفرقة التي حاولت تلقائياً أن تعبر عن رؤيا « أخرى » للعالم ، واتخذوا ذات المواقف من الرواية التقليدية ، وعبروا عن ذات النوايا ، والتقت أبحاثهم عند نقطة واحدة . وسرعان ما اختلط عندهم الوعي بعدم ملائمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير ، والرغبة في مواصلة تحول الأشكال الكامنة عند أسلافهم ، ومنح الرواية قوانين خاصة لا تضطرها الى مواجهة الواقع . ويمكن أن نقول من وجهة النظر هذه انهم من دعاة الشكل formalistes .

نلمس بين الروائيين الجدد قرابة قال عنها أحد النقاد انها « سلبية » . فهم لا يشتركون في الهدف ، لكنهم يشتركون في الرفض . وأول العناصر المرفوضة وأهمها : الشخصية والقصة . أكد روب - جرييه ذلك ، وان كان محور رواياته دائماً حادثة : يحدث شيء ما لشخص ما . بعبارة أدق ، يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة عن الشخصية والقصة . وإذا كانوا قد لجأوا الى هذين العنصرين ، فلأن النقد التقليدي عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد . ويعني روب - جرييه واصدقاؤه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصير الانسان ورؤياه الاجتماعية ، وأن هذه الرؤيا التي خلفها بلزاك Balzac وروائيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة بالية . لكن كيف يتم التخلص من الشخصية ؟ هنا ، اختلفت الآراء والاتجاهات ؛ توجد ، في الواقع ، طريقتان للتخلص منها : تتلخص الطريقة الاولى في استبعادها بكل بساطة . أما الثانية ، فتطالبها بالتهام نفسها . واختار روب - جرييه الطريقة الاولى ، بينما اتجه بيكيت الى الطريقة الثانية كما رأينا . في الحالة الاولى ، يكسب العالم الخارجي ما فقده الانسان من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً ، قاسياً ، لا ينفذ اليه أحد ، عالم يكتفى الانسان بالنظر اليه ، والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات ، بل العكس صحيح . أما في الحالة الثانية ، فيتحطم العالم الخارجي ، ويصبح ذريعة للوعي ولا يجد ما يرتكن اليه ، لا في الخارج ولا في الداخل ، ويجر في سقطته تلك الشخصية التي أصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه .

وخضعت القصة لتحول مماثل ، فجعل منها الروائيون مجرد حادثة فقدت السند الذي كانت تجده في نوايا المؤلف فيما مضى . وقد تختفى تماماً مثلما في رواية روب - جرييه الغيرة La Jalousie ، أو تصبح حركة خالصة أو اكتشافاً بطيئاً لعالم يستيقظ من غفوته . على سبيل المثال ، تتطور رواية كلود سيمون C. Simon Le Vent وفقاً لحادثة من الطراز التقليدي ، ينفيها المؤلف في كل صفحة ، لأن غايته الأساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفي وبناء عليه .

ويترتب على رفض الشخصية والقصة رفض القيم السيكولوجية ، وأخلاقية ، والايديولوجية . فلقد تخلص الروائيون الجدد من أخلاقيات الأمس وايديولوجياته ، ماركسية كانت أو مسيحية أو لادينية ، وخلصوا الإنسان من كافة القيم ، أخلاقية كانت أو اجتماعية أو فلسفية ، خلصوه من القناع الذى لبسه إياه الروائيون حتى القرن العشرين . واستبدلوا بكل هذا قيمتين أساسيتين هما الصراحة واللامعقول . لم تعد هناك موضوعات مباحة وأخرى محرمة ، لم تعد هناك موضوعات لائقة وأخرى غير لائقة ، الإنسان في « الرواية الجديدة » يتحدث بصراحة عن كل شيء : الدين والسياسية ، والسلطة والأخلاق والخجل وأسرار الدولة والعائلة . لم تعد هناك حصون منيعة لا يدخل الكاتب الروائي إليها .

تعمل « الرواية الجديدة » على إحياء أصالة الوجود الفردى ، في حين كانت تعتمد الأساليب القديمة الى وصف تصرفات الشخصية وتفسير طابعها ، ومن ثم لم يكن ليتسنى لها تصوير تجربة الإنسان الحقة . كانت الرواية القديمة تضيء على الحياة الداخلية تماسكاً ووضوحاً يتنافيان مع الواقع ، أما الرواية الجديدة فتتميز برغبتها في النظام . وهى لاتشعر أن هناك سبباً أوجودها إلا اذا فرضت أسلوباً معيناً على واقع غير منظم أساساً . وبدلاً من أن تحاكى الواقع تناقضه وتعمل على الهرب من نقله كما هو ، أياً كان الدرب الذى تسير فيه . وما يظنه قارئها أنه إخلال بالنظام والوضوح ، ماهو إلا النظام والوضوح بعينه . هكذا يفهم الروائيون الجدد التصوير الحقيقى للواقع . ويتسم تصوير الواقع من حيث الشكل بالبساطة والموضوعية في النظرة واللهجة . ولايتدخل المؤلف في السرد مباشرة ، ولايقدم رؤيا مباشرة للعالم ، بل يحاول أن يوحد بينها وبين مادة الرواية ذاتها . ولاتعنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائي ينظر الى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها كما كان يفعل الروائيون في الماضي ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وأن يتحد معها ذاتياً ، وأن يمحو دوره بازائها كمؤلف يوجهها كما يشاء .

وكما أشاعت الرواية الجديدة الاضطراب في العلاقة بين القارئ والكاتب ، اختفت الثقة السلبية القائمة على الاتحاد الذاتى التى كانت تربط القارئ بالشخصية الروائية ، وحل محلها موقف انتقادى خلاق . لم يعد على القارئ أن يتحد مع الكاتب الروائي ويتابع بحثه . تقول نانالى ساروت في هذا الصدد : « إذا أراد القارئ أن يحدد ماهية الشخصيات فعليه بالتعرف عليها في الحال ، من الداخل ، شأنه شأن المؤلف تماماً ، عن طريق علامات لا تتكشف له إلا اذا تخلى عن عاداته المريحة ، وغاص فيها بعيداً كما يفوص فيها المؤلف ، وجعل من رؤيا هذا الأخير رؤياه ؛ هذا بدلاً من الاسترشاد بالعلامات التى تقدمها عادات الحياة اليومية لكسله وعجلته » . ويقول روب - جرييه : « بدلاً من أن يهمل المؤلف القارئ ، يصرح اليوم بحاجته المطلقة الى عون الفعل ، الوامى ، الخلاق . لم يعد يطالبه بتقبل عالم مكتمل ، جاهز ، ملآن ، مقفل على نفسه ، بل يطالبه بالمشاركة في عملية الإبداع ، والخلق الفنى ، واذ يخلق العمل الفنى بدوره ، يخلق العالم ، ويتعلم كيف يخلق حياته الخاصة » : أما بيتور فيقول : « في البداية وجد « النحو grammair » ، وعلى المرء أن يتعلمه ، ويتعلم القراءة في الصفحات الأولى » .

يرتبط هذا الدور الإيجابى الفعال المطالب به القارئ بقضية الفهم والتفسير مباشرة ، وطالما قيل من الرواية الجديدة أنها غامضة بحيث يتعذر فهمها أو استحيل . لننظر الى القضية من وجهة نظر المؤلف أولاً تحولت « الرواية الجديدة » شيئاً فشيئاً الى موضوع للبحث - كما قلنا -

لاموضوع للفهم . اعتاد الروائيون في الماضي سرد قصة تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان . لذا لجأوا الى الفعل الماضي ، لا المضارع . بينما تروى لنا « الرواية الجديدة » قصة في سبيلها الى الحدوث ، وتبنى أحداتها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته وتكتمل صورته كلما استطرده في الحديث . ومن ثم كان التجاؤها الى الفعل المضارع ؛ فالكاتب الروائي الجديد لا يكتب وفقاً لخطه وضعها سلفاً ، بل يسلم نفسه لروايته ، يدعها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع . وعندما يمسك بالقلم ، لا يعلم شيئاً عن جوهر العالم الذي يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والعيش على ايقاعه . أما وجهة نظر القارئ ، فلا تعنى كلمة الفهم شيئاً . فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً . ولا ينحو نحو بلزاك أو فلوبير أو داستوفسكي ، فيقدم للقارئ مادة هنضمت سلفاً . بل يعتبر المشاركة مهمة القارئ الأولى ، مشاركة الشخصية تجربتها وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه . وسواء صور الكاتب الواقع أو الأشياء ، أو لجأ الى المونولوج الداخلي ، يضطر القارئ أن يستكشف ما وراء الكلمات أو الوصف الموضوعي من أبعاد ومعان .



حاولنا أن نرسم حدود «الرواية الجديدة» . لكن هذه الحدود لا يمكن أن تكون حدوداً ثابتة بأى حال من الأحوال ، « فالرواية الجديدة » تختلف من كاتب الى آخر ، وتتطور باستمرار من كتاب الى آخر ؛ وسرعان ما سلك الروائيون الجدد سبلاً تختلف كل الاختلاف عن تلك التي ساروا فيها عام ١٩٥٥ . فالعالم الذهني الذي يصورونه (الآن) هو عالم الفنان المبدع فقط ، والرواية اختفت ، وحلت محلها أشكال أكثر اتساعاً ، ومرونة ، وأقرب الى القصيدة ، وسيطرت قصة الكاتب والكتابة ، شيئاً فشيئاً ، على الأعمال الروائية الحديثة . وهكذا تتسیر « الرواية الجديدة » الى ذلك « الكتاب الجديد » الذي تحدث عنه ميشيل بيتور .

ميشيل بيتور وآلان روب - جرييه وناتالي ساروت ، ثلاثة أسماء يعتبر أصحابها من أبرز الروائيين الجدد . وسوف نواصل حديثنا عن الرواية الجديدة من خلال مؤلفات اثنين منهم .

يتسم بناء الرواية عند بيتور بالاستمرار *discontinuité* ، ويظل هيكلها ظاهراً يرى ، بل يميل الى أن يصبح موضوع الرواية الحقيقي . ولا يتمتع هذا الهيكل بطابع مبتكر ، خاص ، مادام الكاتب يأخذه في أغلب الأحيان مما يعيش فيه : عمارة بطوابقها العديدة ، دليل سكة حديد ، رسم مبنى ، الخ . . وسرعان ما يتضح لمن يقرأ روايات بيتور أن لدى هذا الأخير شيئاً يقوله عن العالم والعصر الذي يعيش فيهما . يقول بيتور ان في روايته *ممر ميلانو* *Passage de Milan* (١٩٥٤) ادانة ضمنية لطريقة الحياة في إحدى العمارات الباريسية في الخمسينيات . لكن هذا لا يعنى أن على الكاتب الروائي أن يقترح حلاً ، بل عليه أن يوقظ وعينا ، بالبحث الشكلي : « يلعب البحث عن بعض الأشكال الروائية الجديدة دوراً ثلاثياً بالنسبة لوعينا بالواقع : التنديد ، الاكتشاف ، والتكيف » .

أراد بيتور أن يجدد الرواية ، وصبَّ جُلَّ اهتمامه على العالم الموضوعي . لم يؤمن بالدراسة النفسية ، بل آمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم ، لأنه رأى أن هذا العالم هو الذى نغير ، خاصة

فيما يتعلق بعنصرين أساسيين : الزمان والمكان . ولا يرى بيتور ، على عكس أقرانه ، أن التخلص من الزمان أمر سهل ، سواء أشاع الكاتب الاضطراب فيه أم استبدله بزمان جامد لا يتحرك كما فعل روب - جرييه في **الغيرة** . الزمان حقيقة لا بد من اكتسابها دائماً ، وإعادة بنائها دائماً . فضلاً عن أن قيمته لا تقتصر على احتواء الرواية . فهو جزء من نسيج كيانه الذي يظهر ، من خلاله ، في علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمان من خلالنا . ويعمل بيتور على التعبير عن هذا المركب « كيان - زمان » عن طريق التحليل ورسم التفاصيل رسماً دقيقاً .

يستمتع بيتور الباحث ، فيما يبدو ، بحيرة الجمهور . فلا يكاد يستكمل شكلاً حتى يجعل منه نقطة انطلاق بحث جديد . ولقد مر هذا البحث ، حتى الآن ، بمراحل ثلاث : تنتهى الأولى عند التفسير **La Modification** (١٩٥٧) ، وتمثل الثانية في **درجات Degrés** (١٩٦٧) وتبدأ الثالثة بالكتب التى كتبها بيتور بعد ذلك .

وحتى عام ١٩٥٧ ، كان بيتور يقتفى الثربروست ، وعمد أولاً الى تبرير صنع الكتاب ، فى النص : الأحداث تحقيق ، والكتاب عرض لما جاء فى هذا التحقيق . ويتعلق الأمر ، فى آن واحد ، بعرض العالم ، وادخال شىء من النظام فى ذلك العرض . واذا يفعل الكاتب ، يدخل شيئاً من النظام فى نفسه هو . ذلك لأن الكتابة خلاص . يقول بيتور فى **هذا الصدد** : « **أنا أكتب لكى اعطى حباتى عموداً فكرياً** » . ويتحول البطل الى راو عندما يفهم أو يحاول أن يفهم . هكذا تنتمى روايات هذه المرحلة الى البحث عن الزمان الضائع والرواية البوليسية فى آن واحد ، لكنها تختلف عنهما من حيث الشكل الخارجى . لايهتم بيتور بالنتيجة ، بل بمحاولة الايضاح وإعادة البناء . والقارىء ، اذ يقتفى اثر الراوى - المحقق ، يجد نفسه فى المكان المعقد الذى تستمر فيه الحياة - عمارة ، قطار الخ . . ، بينما يجرى التحقيق ، ويتم ذلك عن طريق الواقعة ، والحركة ، والحديث ، لا التحليل النفسى . ويضاف الى تعقيد المكان تعقيد الزمان الذى يمضى : ينتج القرار النهائى عن الماضى ، ويفتح الباب للمستقبل . ولا بد أن يقابل جهد البطل جهد يبذله القارىء ، ذلك الذى خاطبه الكاتب احياناً مباشرة كما فعل فى **التغيير** .

ويؤكد هذا الخلط بين الشخصية والقارىء المشاركة الايجابية التى يطالب بها الروائى قارئه . لا ينبغى أن تكون الرواية هرباً من الواقع ، بل بحثاً . ولا يمكن جمالها فى تنسيقها ككل ، بل فى موسيقى كل فقرة منها على حدة ؛ ومن ثم ، تتخذ الجملة اشكالاً مختلفة : عادية ، مرنة ، طويلة . لدرجة تلفت النظر ، وحياناً تتحول الى فقرات اشبه بفقرات القصيدة . ونذكر بهذه المناسبة مقالة بيتور عن **الشعر** : « **لم أكتب قصيدة واحدة ، منذ أن بدأت اولى رواياتى . . . لأننى احسست أن الرواية ، فى اكمل اشكالها ، قادرة على تلقى ميراث الشعر القديم** » . هذا وتجدر القراءة قراءة ثانية تمكن القارىء من استخلاص الشكل ، وفهم معناه . ولا يمكن فهم المقامرة الفردية عند بيتور الا من خلال خلفية ثقافية ، ودينية ، بل اسطورية ، تعين الشخصيات ، وتصور سلوكها سلفاً .

صور بيتور فى الروايات الثلاث التى تمثل هذه المرحلة بعض الأفراد أولاً ، ثم الجماعات التى تعيش فيها ، بمعتقداتها ، وعاداتها ، ولغتها .

تبدو اولاهما مهر ميلانو وكانها رواية اجماعية **unanimiste** كما يقول الناقد اليريس **R.M. Albérés** . فهى تصور الحياة داخل احدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة

مساء وآخر ساعات الليل . ونرى في كل طابق عدة عائلات تعيش في وقت واحد وتتقابل على السلالم ؛ ولو عمدنا الى قطع العمارة قطعاً افقياً ، لرأينا كل عائلة في خانتها . وتنشأ علاقات بين الخانات المختلفة . ينزل رجل يعيش في الطابق السادس لتناول العشاء عند عماته في الطابق الثاني ، وذلك بعد ان يقوم بزيارة لاحدى العائلات في الطابق الرابع . وفي فترة السهرة ، يجتمع جزء من سكان الطابق الخامس ليحتفوا بعيد ميلاد احدى الفتيات ؛ لكن السهرة تنتهى بمأساة ، اذ تروح المحتفى بها ضحية « حادثة » . تشبه هذه الرواية لوحات **بول كلى** P. Klee **المسماة تكوين Composition** . ويوحى المؤلف نفسه بهذه المقارنة بوضعه ، في الطابق الخامس ، رسماً يعمل في لوحة ضخمة أشبه بلوحة شطرنج تتحرك عليها بعض التماثيل الصغيرة ؛ اكثر من هذا ، يحاول الرسام - في هذه الرؤية المجردة للعب الشطرنج - ان يحاكي لوحة مصرية قديمة في سقارة ، ترى فيها الصور وقد وضع بعضها فوق البعض الآخر ، وانتقل بعضها من طابق الى آخر ؛ هكذا أوحى إقامة بينور في مصر بهذا التكوين الإجماعى لاحدى العمارات الباريسية .

ولنلاحظ ان لعنوان هذه الرواية معنى رمزياً ، بل اسطورياً . يدل « الممر » أولاً على المنطقة الجغرافية التى يقع فيها . لكنه أيضاً « طير الطائر الاسطورى الذى ينبىء ظله بما سيحدث في حدود هذا الزمان وهذا المكان » ؛ والقراءة تعطى كلمة (الممر) معنى آخر : الانتقال ، أو المرور من سن المراهقة الى سن الرجولة . وفي النهاية يتضح المعنى الاساسى للكلمة ، ونفهم ان « الممر » اكتمال الرواية نفسها اكتمالاً فعالاً .

في **قضاء الوقت L'Emploi du temps** (١٩٥٦) اختار بيتور الموضوع الآتى : وصول شاب فرنسى الى مدينة مجهولة ، منشستر ، لايصفها الكاتب ، لان الكتاب لايشتمل على أية رؤيا موضوعية لها ، بل يتألف من مجموع الصور المتتالية ، الجزئية ، المبهمة ، التى تتكون عنها لدى **جاك ريفيل** - البطل - انباء اقامته فيها ، ولانشهد فيه صراعاً بين الانسان والعالم ، بل صراعاً بين صور مناقصة تتكون لدى انسان ما عن العالم ، ويمكن ان نقول ان موضوع هذه الرواية اكتشاف احدى المدن وهيام رجل على وجهه في عالم متمدين حديث اشبه بالمتاهة ، لن ينتهى من اكتشافه أبداً . هكذا تصبح المدينة موضوع الكتاب ، ولا تقتصر على ان تكون اطاراً أو ديكوراً له (٥) .

جاك ريفيل موظف في بنك يصل في ليلة من ليالى الخريف الى منشستر ، حاملاً حقيبة ثقيله انكسرت يدها . عبثاً بحث عن فندق ، ساعات طوالاً ، في الميادين الثلاثة المتشابهة التى تحيط بالمحطات الثلاث المتشابهة فى تلك المدينة المجهولة . وعندما يتسلم عمله بعد أيام فى البنك الذى يتدرب فيه ، ويعثر على « بنسيون » يقيم فيه ، يجد فسحة من الوقت تجعله يفكر فى « اكتشاف » المدينة التى تبدو له كالفأبة . فينستري خريطة . ويجوب أحياء المدينة ويتنزه فيها . وهنا يمارس السحر سلطانه متمثلاً فى اكتشاف عالم مجهول . ويذكرنا هذا « بتيمة » المتاهة (٦)

(٥) نجد هذه « التيمة » فى الرواية الجديدة كلها : الانسان الهائم على وجهه فى ليل لا نهاية له . نذكر ، على سبيل المثال له . فى القضية ، ووالاس فى الماحى Les Gommies (روب - جرييه) ، وبطل قصة مرجريت دورا هيروشيميا ياجى . وترجع هذه الصورة الى كافكا .

(٦) فى المتاهة Dans le Labyrinthe عنوان احدى روايات الان روب - جرييه .

« والسعى » وراء المغامرة ؛ إلا أن السحر يتخذ هنا شكلاً بوليسياً ، مادام بيتور ينتمى الى جيل « الرواية الجديدة » الذى استخدم أساليب الرواية البوليسية فى الأدب ؛ هكذا احتلت قلب الرواية اسطورة بوليسية حقة : اذ يحاول ريفيل اكتشاف المدينة الفاضلة ، يشتري رواية بوليسية عنوانها **جريمة قتل فى بليستون** ، وسرعان ما يسترشد بها فى زيارته للمدينة ، وتعلمه كيف يعرفها بطريقة مبتكرة . يتلهم ريفيل بالعثور على الأماكن التى تقع فيها أحداث الرواية البوليسية . ويدعو زملاءه فى البنك الى تناول العشاء فى المطعم الذى تناول فيه القاتل وضحيته العشاء فى الرواية ... أكثر من هذا ، يكاد يتوصل الى مؤلف الرواية الذى اخفى شخصيته تحت اسم مستعار . هكذا عمد بيتور الى استخدام وسيلة مبتكرة : وضع رواية داخل الرواية ؛ يقرأ ريفيل فى منشستر ، بليستون رواية بوليسية هى بمثابة صورة رمزية للرواية التى يعيشها ويكتبها فى شكل يوميات . وهكذا يجعل بيتور الفترات المختلفة التى يعيشها ريفيل فى منشستر تتداخل وتتقابل ، كما سبق أن فعل بروسى عندما جعل ازمة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل . ونرى هنا كيف أضاف بيتور الى الاسطورة البوليسية رؤيا زمنية لم يتوصل اليها أحد قبله بعد بروسى .

تعتبر **التغيير** (١٩٥٧) أشهر روايات بيتور . وتبدو لأول وهلة وكأنها رواية تقليدية تهتم بالدراسة النفسية ، وتعالج موضوعاً قديماً قدم الدهر : الزوج والزوجة ، والعشيق .

عندما كتب **فلوبير** G. Flaubert **مدام بوفارى** Madame Bovary كان قد فسر شخصيته امّا بيتور ، فيستبعد التفسير المسبق . ولا يسلم لنا واقعاً لم يفسره .. فحسب ، بل يعرف الرواية بالجهد الذى يجب بذله من أجل التفسير . وكثيراً ما طبق مفهومه هذا على الواقع الخارجى - فى الروايتين سالفتى الذكر - ، لكنه لم يطبقه على ما يمكن أن يسمى « واقعاً داخلياً » إلا مرة واحدة فى **التغيير** . فى هذه الرواية ، يستسلم رجل للحلم ، ويفكر فى ماضيه ، وحاضره ، ومشروعاته ، فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ، خلال الاثنتى وعشرين ساعة التى تستغرقها الرحلة بين باريس وروما . تقوم هذه الرواية ، كسابقتها ، على وحدة المكان ، ظاهرياً . والمكان هنا مكان مغلق : عربة قطار بجوها الثقيل الخانق ؛ تبرز على هذه الخلفية الرتيبة ، اثناء الرحلة ، الصور التى تمر بذهن الرجل ، وذكرياته ، ومشروعاته . وتصبح الرحلة ذاتها شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته : الماضى القريب ، وماض أبعد ، وماض سابق ، وعودة الى الماضى القريب ، ومحاولة لتثبيت المستقبل ... الخ . ويقول البيريس عن تفكير ليون دلمون - هذا اسم البطل - فى القطار انه شكل من أشكال تصريف الأفعال . لكن من هو ليون دلمون ؟ انه رجل فى الأربعين ، يدير مكتباً للآلة الكاتبة ، ويملك شقة فى باريس ، وله زوجة برجوازية وثلاثة اطفال . وكثيراً ما يذهب الى روما حيث يتلقى توجيهات الفرع الرئيسى للمكتب ويلتقى بعشيقتة سيسيل التى تعمل سكرتيرة للملحق العسكرى الفرنسى وتحن الى باريس . وإذا كان قد قطع تذكرة فى الدرجة الثالثة ، هذه المرة ، فذلك لأنه قرر السفر على نفقته الخاصة ، بصفة شخصية لا للعمل . فهو ذاهب الى روما لى يقنع سيسيل بالحقاق به فى باريس ، وسيطلب الطلاق من ناحيته هو . دلمون محبوس فى القطار ؛ أما نحن ، فيحبسنا بيتور فى أفكار دلمون ووعيه ، مادامت الرواية كلها مكتوبة بصيغة المخاطب . هكذا يصبح كل قارئ ليون دلمون . اما الرحلة ، فوقت ضائع يستغرقه التفكير ، أى التغيير .

يرى دلمون بعين الخيال وصوله الى روما . وسرعان ما ينتقل الى ذكر آخر لقاء له مع سيسيل في روما ، قبل أن يتخذ قراره . ثم تجيء صور اخرى : النزهة التي قرر بعدها أن يتخلى عن زوجته هنرييت ، ويطلب من سيسيل المجيء واذ يذكر زوجته ، يذكر الرحلة التي قام بها معها الى روما ، فيما مضى . وكان يظن أنه نسيها . هكذا تلتقي روما التي زارها مع سيسيل بروما التي سيراها غداً مع سيسيل ، وروما التي اكتشفها مع هنرييت . واذ تتداخل الصور والرؤى ، تقع « أحداث » الرواية . ولنلاحظ ان البطل لا يناقش في دخيلة نفسه محاسن زوجته أو عشيقته ، بل يدع أحداث حياته الماضية تتفاعل وتوجد « الحل » . ولا يلبث أن يتضح شيئاً فشيئاً ، بعد « نزول الى الجحيم » دام قرابة عشرين ساعة . لقد تغير القرار الذي اتخذه في باريس : لن يرى سيسيل غداً ، بل يركب القطار العائد الى باريس ويعدل عن هجر زوجته .

ويدرك القارئ أن فترة التفكير الزائف التي مرت ليست رواية نفسية . ذلك أن دلمون لا يفكر ابداً في أسباب أفعاله أو دوافعها ، ولا في أسباب أفعال الآخرين ودوافعها . كل شيء يتم عن طريق الصور : صور الرحلات المتعاقبة التي قام بها الى روما ، ورؤى روما التي تختلط برؤى باريس . لقد أحب دلمون روما التي زارها سراً مع سيسيل . وإذا كان لا بد من اكتشاف نفسى أثناء التفكير فيها هو ذا : إذا انتقلت سيسيل الى باريس ، وصارت رفيقته ، فقدت سحرها ، ومن ثم تفقد روما سحرها أيضاً . وإذا كان هناك صراع ، فهو لا يدور بين « الشاعر والأهواء » بل بين الصور التي ترمز الى المدينتين . فضلاً عن أن سيسيل وهنرييت لا تعيشان في وعى دلمون أمانا ، بل تظنان وجهين باهتين . يرتبط كل من حياة هذه الرواية ، وسحر الذكرى والخيال بالمدينتين ، أى بالشخصيتين الرئيسيتين : روما وباريس . ودلمون موزع بينهما في الواقع لا بين امرأتين . فهو يجابه هنا واقعاً غامضاً جذاباً : روح المكان أو كما قال بيتور ، عبقرية المكان .

وقبل أن ننتقل الى الحديث عن روايته « درجات » ، هاهى ذى الصفحة الشهيرة التي يتم فيها « التغير » :

« ها أنت قد عدت ، لا زال فكري مليئاً بذلك الاضطراب الذي ظل يرداد منذ بدأ هذا القطار سيره في باريس ، في جسدك لدغات التعب ، وظلت ترددات حدة من ربع ساعة الى ربع ساعة ، وتدخلت في مجرى أفكارك بعنف متزايد ، وأقلقت نظرتك كلما حاولت توجيهها الى شيء أو وجه ، ووجهتك بفتة الى احدى مناطق ذكرياتك أو مشروعاتك التي تريد تجنبها بالذات ، مناطق تغلى وتضطرب ازاء اعادة تنظيم صورة نفسك وحياتك ، تلك التي في سبيلها الى أن تتم ، الى أن تتحدث بعناد دون تدخل لارادتك ، هذا التحول الفامض الذي لا تدرك منه الا منطقة ضئيلة ، وتشعر أنت بذلك جيداً ، وتجهل الى حد كبير بدايته ونهايته ، وقد يتحتم عليك القاء شيء من الضوء عليه ، بما أن أصعب الدراسات وأدق انواع الصبر لا يكفيان ثمناً لتراجع الظل قليلاً ، لمنحك قدراً أكبر من الحرية والتأثير على هذه الحتمية التي تسحقك حالياً في الليل ، هذا العمل العظيم المستمر فيك ، يهدم شخصيتك شيئاً فشيئاً ، هذا التغير في الاضاءة والرؤيا ، دوران الوقائع والمعاني الناتج عن تعبك والظروف ، الناتج عن ذلك القرار الذي تخيلت أنه ملك لك ، عن موقعك في فضاء السلوك

الانسانى ، دوران يترجم الى تعب هو بمثابة صونه ولهته ، ويدهنك بذلك العرق ، ويكاد يكون جافاً ، الذى يلصق ملابسك بجسدك ، ويشير فيك هذا الدوار وحيرة جهازك الهضمى والتنفسى ، وهذا الضيق ، وهذا الضعف المفاجيء ، وهذا الترنح الذى يجعلك تستند الى اطار الباب ، وثقل جفنيك ورأسك الذى يحملك ، لا على الجلوس بمعنى الكلمة ، بل على الانهيار فى مكانك ، دون أن تبدل أدنى جهد لابعاد الكتاب الذى تركته فيه ، وتخرج الكتاب من تحت فخذيك بعناء ، وانت تستند على الركن ، وتمد ساقيك بين ساقى الايطالى العجوز الجالس أمامك ، وربما كان الوحيد الذى لا يزال يفتح عينيه ، ولا تستطيع أن تعرف ذلك وراء نظارته المستديرة التى تلمع وسط الظل الأزرق ، وتثنى ذقنك على رقبتك ، وتداعبها بيدك لتتحسس اللحية التى نبتت فيها منذ هذا الصباح .

« عطشان ، وترغب هذا النبيذ الصافى الذى يلمع فى الدوارق على الموائد الحديدية المطلية باللون الاحمر ، فى الليل الذى تحفره جبال من اللمبات الكهربائية التى تثر حولها أسراب الناموس ، وتجمع حولها حشد ظل يتزايد ليتحدث اليك ، ولربما فهمته لو توقفت هذه الضجة ، لو خرج منه أحد ونطق بكلمات معينة .

« تقول بصوت عال أنا عطشان ، دون أن يسمع أحد ، وتعيد الكرة بصوت أعلى ، وتثير بهذه الصدمة موجة من الصمت تمتد حتى حدود الميدان تحت نوافذ البيوت العالية ، حيث تنظر اليك بعض الرؤوس ، تعيد الكرة ولا تتوصل الى أن يفهمك أحد ، بينما هم يتشاورون ، ويتساءلون ، ويزدادون قلقاً وشكاً .

« تشير باصبعك الى هذا الدورق ، وأحس أحدهم ، بكثير من التردد فى حركاته ، انه محط أنظار الجميع ، فملاً كأساً الى النصف ، وسكب قدراً من النبيذ على أصابعه ، وعلى أكمام قميصه ذى المربعات الزرقاء والبنفسجية ، ورفع فى يده ، وجعلك تنظر اليه وهو يقلبه أمام إحدى اللمبات ، وقدمه لك .

« انتابتك رجفة ، وقربت طرف شفتيك بجهد هائل ، وتوصلت أخيراً الى رشف رشفة (عندئذ تحطم فى فمك) ، ولفظت بعنف كسر الزجاج الحادة ، وهذا النبيذ البغيض الذى يحرق حلقك بعنف جعلك تصرخ ، وتلقى الكأس على إحدى الواجهات ، حيث حطمت الزجاج ، وأخذت بقعة ضخمة تنخر الجبس والطوب الأحمر .

« دلكت بيدك هذا الدقن الخشن ، الدهنى ، القذر ، وفتحت عينيك ، وفحصت أصابعك فى النور الأزرق .

« من ذا الذى اطفأ النور ؟ من الذى طلب اطفاء النور ؟ بينما كنت تجوب الممرات بحثاً عن عربة طعام كان لا بد أن تعرف تماماً أنها فصلت عن القطار فى جنوه ، بحثاً عن سجائر كان يمكنها أن تساعدك على اليقظة ، على حمايتك من هذه الأحلام العابثة التى تزيد اضطرابك ، بينما أنت فى أشد الحاجة الى النظر الى الموقف بهدوء ولا مبالة ، كما يمكن أن ينظر اليه أي شخص آخر .

« اذا كان من المؤكد الآن انك لا تحب سيسيل حقاً الا بالقدر الذى تمثل به ، بالنسبة لك ، وجه روما ، وصوتها ، ودعوتها ، انك لا تحبها بدون روما وخارج روما ، انك لا تحبها الا بسبب روما ، لانها كانت ولا زالت الى حد كبير تلك التى ادخلتك الى روما ، وكانت باب روما ، كما يقال عن مريم العذراء فى الأناشيد الكاثوليكية انها باب السماء ، لا بد أن تعرف الأسباب التى تجعل لروما هذا السلطان عليك ، ولماذا لا يمتلك هذا السلطان قدراً كافياً من المتانة الموضوعية يمكن سيسيل من أن تكون سفيرته فى باريس ، عن وعى وإرادة ، ولماذا استطاعت هنرييت ، بالرغم من كل ماتمثلة مدينة المدائن حتماً بالنسبة لها ، أن تعتبر حبك لها تعبيراً عما تأخذه عليك بالذات .

« وبما أن حبك لسيسيل قد دار امام ناظريك ، ويظهر لك من الآن فصاعداً فى صورة اخرى ، ويتخذ معنى آخر ، فيجب أن تبحث الآن على مهل عن الأساس والحجم الحقيقى لتلك الاسطورة المتمثلة فى روما بالنسبة لك ، أساس هو بدايتها ونهايتها ، وجوانب ذلك الوجه الذى يظهر لك ، هذا الشيء الهائل ، ولتحاول أن تديره تحت ناظريك داخل الفضاء التاريخى ، لكى تحسن معرفتك لعلاقته بسلوكك وقراراتك ، وسلوك قرارات المحيطين بك ، وتتحكم عيونهم وهيئاتهم وكلماتهم ، كما يتحكم صوتهم ، فى حركاتك ومشاعرك ، لو استطعت مقاومة النوم وهذه الكوابيس التى تشن هجماتها عليك فى هذا النور الأزرق الذى يسلمك لتعبك ووحوشك .

« من ذا الذى طلب اطفاء النور ؟ من ذا الذى طلب هذه اللبنة الساهرة ؟ كان النور صلباً حارقاً ، لكن الأشياء التى كان يغيرها كان لها على الأقل سطح صلب يجعلك تشعر أنك تستطيع الاستناد اليه والتعلق به ، وحاولت أن تجعل منه سوراً يحميك من هذا التسرب ، هذا الشرح ، هذا السؤال الذى يتسع ويذلل ، هذا التساؤل المعدى الذى يزيد من ارتجاف هذه الآلة الخارجية ، هذا الدرع المعدنى ولم تحدث أنت نفسك حتى الآن رفته وضعفه .

« بينما هذا اللون الأزرق الذى يظل معلقاً فى الهواء ويعطى الاحساس بأن لا بد من اختراقه للنظر ، هذا اللون الأزرق يساعده هذا الارتجاج المستمر ، وهذا الصوت ، وتلك الأنفاس ، تعيد أشياء لا ترى بوضوح ، بل اعيد تكوينها ابتداء من بعض العلامات بحيث تنظر اليك بالقدر الذى تنظر به اليها ، وتعيدك أنت الى هذا الرعب الهادئ ، الى هذا الانفعال البدائى حيث يتأكد بقوة وتعال ، فوق أطلال كل هذه الأكاذيب ، حب الوجود والحق » .

أما درجات Degrés (١٩٦٠) التى تمثل المرحلة الثانية من تطور بيتور ، فرواية أكثر طموحاً ، ويتعلق الأمر فيها بالحديث عن حياة فصل بأكمله ، أثناء حصة أحد المدرسين . وأتم المؤلف العملية فعلاً ، دون أن يأبه بوحدتى الزمان والمكان ، وأحاط فى آن واحد بالواحد وتلاين تلميذاً والاحد عشر مدرساً الذين يتكون منهم أحد الفصول وربط « الفضاء الذهنى » لدى هذه الشخصيات عن طريق الاتصالات الوثيقة التى تحفل بها الحياة اليومية ، وحاول أن يحدد موقع كل منهم من وعى الجماعة الجماعى . وزاد الأمر تعقيداً ، فأقام بين هذه الشخصيات علاقات عائلية تؤثر باستمرار على حياتها داخل الفصل . على سبيل المثال ، التلميذ بيير إيلير ، الذى بلغ

الخامسة عشرة ، ابن أخى اثنين من أساتذته . وهذه العلاقات العائلية هى التى جعلت مسيو فرنبيه يقرر تنفيذ مشروع طالما حلم به : وصف فصله . وبداه بالفعل مساء يوم ١٢ أكتوبر سنة ١٩٥٤ بعد انتهائه من درس روى فيه لتلاميذه اكتشاف أمريكا ليسرى عنهم . هذا ويتحدث فرنبيه بصيغة المتكلم ، بينما يلجأ زميله هنرى الى صيغة المخاطب ، ويتحدث التلميذ بير ايلير عن نفسه وعن زملائه بضمير الغائب . وهكذا عاد بيتور الى الوسيلة التى لجأ اليها فى التغيير عندما خاطب القارئ مباشرة . واذ يمر القارئ « بدرجات » السرد المختلفة يتعرف على الأساتذة وتلاميذهم . لكن الراوى يموت اثناء أداء مهمته ويقرأ ابن أخيه ذات يوم النص الذى ضحى بحياته من أجله . وتكشف خاتمة الكتاب عن أن المعرفة التامة وهم ، وانها لا يمكن أن تتم الا « تدريجياً » ، هذا قبل أن يقول بيتور فى كتبه اللاحقة ان كل معرفة تساوى تكوين الأشياء نفسها .

كانت **درجات** نقطة تحول فى مؤلفات بيتور ، فهى نهاية الرواية بالمعنى التقليدى للكلمة ، ونهاية البطل الفردى وآخر خطوة حاسمة خطاها المؤلف قبل الانتقال الى الأشكال التى اتخذتها **حركة Mobile وشبكة جوية Réseau aérien** (١٩٦٢) و **وسان ماركو San Marco** و **٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء فى الثانية 6810000 litres d'eau par seconde** (١٩٦٥) . كانت الرواية تحقيقاً فى حين أن هذه المؤلفات وصف ودراسة بطلها روح كل مكان على حدة . هكذا يدخل الجهد المطلوب من القارئ فى نسيج النص . وعلى القارئ ان يبدأ العمل ، لأن هناك امكانيات عدة للقراءة . كما أن بيتور خطا - فى **حركة** - خطوة جديدة ، فانتقل من الاستشهاد بالنصوص الى « لصق » Collage النصوص الموجودة سلفاً بعضها ببعض . وهكذا ، أعاد النظر فى مفهوم ما للإبداع الأدبى . لم يعد الكاتب ذلك الاله القدير الذى يخلق فناً من لا شئ ، بل يقتصر دوره على اختيار عدد من العناصر الموجودة فى النصوص وتنسيقها . وشيئاً فشيئاً ، وضع بيتور القارئ فى وضع من يستمع الى مقطوعة موسيقية ، فى الوقت الذى اخذت فيه كتاباته تتجه الى السمع ، لا البصر . فالكاتب الحديث فى نظره هو الذى يعرف كيف يستخدم التكنولوجيا الجديد .



أكثر ما يلفت النظر فى روايات روب - جرييه ، الذى يرى فيه البعض رائداً « للرواية الجديدة » ، الأهمية القصوى التى يوليها الكاتب لوصف الأشياء ، وعناصر الديكور ، والدقة المتناهية شبه العلمية التى يتسم بها ذلك الوصف . والنصوص التى جمعها روب - جرييه عام ١٩٦٢ فى كتابه **لحظات Instantanés** أبلغ دليل على هذا المنهج . بعض هذه النصوص مجرد رؤى خلت من الشخصيات . وأولها **الماتكان Le Mannequin** وصف لحجرة كان يمكن أن يتولاه رسام أو مصور . واذ يقرأ القارئ هذه النصوص ، يخيب أمله لأن قراءاته الاخرى عودته على ظاهرة الانتظار : ينتهى بنا بلزك ، مهما أطلال الوصف ، الى فهم الشخصية ، وانطلاق الأحداث . لكن ، ما من شئ كذلك هنا . تنتهى **الماتكان** بالرفض ، وينتهى النص فى اللحظة التى كان يجب أن ينتقل فيها الى الناس الذين يعيشون وسط الأشياء التى وصفها الكاتب . واذ نقرأ هذه النصوص التى ترجع الى بداية حياة روب - جرييه الفنية ، نتبين لماذا قال عنه البعض انه « كاتب الأشياء » الذى حذف الانسان من

مؤلفاته . ولكن الوصف يبدو هندسياً بارداً لأن الكاتب يريد أن يعطينا أصدق صورة ممكنة للعالم .
عادة ما تحول الكلمات دون رؤيتنا للأشياء . والكلمات محملة بطاقة عاطفية تصور ، في النهاية ، الموقف العاطفي للراوى أو المتفرج اكثر مما تصور الأشياء ذاتها . لذا ، محى روب - جرييه في كتاباته الصفات العاطفية ، والملاحظات الأدبية ، واستخدم كلمات محايدة ما أمكن . وهكذا ، حذاه الأمل في تصوير الأشياء « كما هي » . وأراد أن يعيد إليها كل قدراتها ، وأولها أن « تكون هنا » . ولم يكن اهتمام روب - جرييه بالأشياء ، على أى حال ، الا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود مجالين معينين ، مجال الأشياء ومجال البشر .

وأياً كان الشيء ، فانه يكتسب دائماً عندروب - جرييه قيمة خيالية تولد في القارئ احساساً بالدوار . ها هي ذى قطعة من الطماطم خلت من العيب ، يتوقف عندها الكاتب في « الماحى » :

« لم يكن والاس قد اتخذ قراره بعد ، عندما وصل الى آخر موزع (آلى) . لم يكن لاختياره الا أهمية ضئيلة ، على أى حال ، لأن الأطباق المقترحة لا تختلف الا من حيث ترتيب المواد على الصحون . وكانت الرنكة المملحة عنصرها الرئيسى .

لمح والاس ، في زجاج الموزع ، ستة نماذج بالتركيبية الآتية ، وضع بعضها فوق بعض :
تمتد على قاعدة من لباب الخبز المدهون بالزبد ، شريحة من الرنكة ذات الجلد الأزرق الفضى ، وعلى يمينها خمس قطع من الطماطم ، وعلى يسارها ثلاث دوائر صغيرة من البيض المسلوق ، ووضعت فوق كل هذا ، في نقاط حسب حسابها ، ثلاث زيتونات سوداء . فضلاً عن أن كل صحن يستند على شوكة وسكين . من المؤكد أن أسطوانات الخبز صنعت على « المقاس » .

ادخل والاس « الفيشة » في الفتحة وضغط على الزر ، وأخذت رصة الأطباق تهبط بذلك الخريف المستحب الذى تحدثه المحركات الكهربائية ، وظهر الطبق الذى اشتراه ، في الخانة الخالية الواقعة في الجزء السفلى ، ثم توقف . أمسك به ، وبالشوكة والسكين اللتين تصحبانه ، ووضع كل هذا على مائدة خالية . وبعد أن فعل نفس الشيء لكى يحصل على شريحة من نفس الخبز مدهونة بالجبن ، وعلى كوب من البيرة ، بدأ يقطع وجبته ويحولها الى مكعبات صغيرة .

قطعة من الطماطم خالية من العيب حقاً ، قطعتها الآلة من ثمرة كاملة التنسيق .

القشرة ، على السطح ، سميقة متجانسة ، لونها أحمر كيميائى جميل ، سمكها منتظم بين قطعة من الجلد اللامع والتجويف الذى رصت فيه البذور الصفراء ، تبقىها في مكانها طبقة رقيقة رجرجاة مائلة الى الخضار ، تمتد بطول انتفاخ القلب . ويبدأ هذا القلب ولونه وردي باهت به حبوب خفيفة ، يبدأ ناحية الانخفاض السفلى بمجموعة من العروق البيضاء ، يمتد احدها حتى يبلغ البذور ، ربما بطريقة حائرة بعض الشيء .

وقعت ، في أعلى ، حادثة تكاد لا ترى : ارتفع ركن من القشرة كان قد انفصل عن اللحم مسافة ملليمتر أو اثنين ، بطريقة غير محسوسة » .

وكما قيل عن روب - جرييه انه يرفض الانسان ، قيل عنه أيضاً انه يرفض الحدث .
لكن هذا غير صحيح . دليل ذلك روايته **المأحى** (١٩٥٣) ، وهى رواية بوليسية بحتة .
 لكن روب - جرييه يرويها بطريقة فريدة من نوعها ، ويعطيها بعداً اسطورياً لا يحده حده
 القارئ لأول وهلة .

في هذه الرواية ، يلجأ روب - جرييه الى أبسط شكل يمكن أن تتخذه الرواية البوليسية : حكاية اوديب ... لكننا لا نرى شيئاً من هذا عندما نقرأ الكتاب لأول مرة ، لان الكاتب يقدم لنا كل شيء ، بلا أدنى شرح أو تفسير ، من خلال أحاسيس بعض الشخصيات ، ومونولوجاتها الداخلية . يحدث كل شيء في أربع وعشرين ساعة ، في مدينة قد تكون أمستردام ، أو فيينا ، أو غيرها . يصل رجل البوليس والاس ليلاً ليحقق في جريمة قتل : أمس ، في السابعة والنصف ، أطلق رجل الرصاص على البروفيسور دوبون ، أثناء وجوده في مكتبه . يقضى والاس يومه في التحقيق ، وتسيطر على الكتاب كله حمى ذلك اليوم : لا في ذهن والاس فحسب ، بل في ذهن القاتل أيضاً . ويقدم لنا الكاتب بعض الأحاسيس ، والصور ، والأفكار . لكننا لا نعرف أبداً اذا كان صاحبها والاس أم القاتل ، ... ونضل . مع ذلك ، يستمر التحقيق ، ويتضح ، ويتعقد . لم يمت البروفيسور دوبون في الواقع . لكنه التجأ الى أحد المستشفيات خوفاً من تكرار المحاولة ، وسرعان ما أعلنت الصحف اليومية انه قد قتل . لكن دوبون يعود سراً الى مكتبه ، بعد محاولة قتله بأربع وعشرين ساعة بالضبط ، لكي يأخذ بعض الأوراق التي يحتاجها . وكان والاس قد ذهب أيضاً الى المكتب إيماناً منه بأن القاتل يعود دائماً حيث ارتكب جريمته . البروفيسور مسلح ، وهو أيضاً مسلح . يحدث خطأ ، ويقتل رجل البوليس « الضحية » . هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القاتل . وقعت الجريمة اذن ، لكنها تأخرت يوماً ، بالضبط . وهنا ، يقف العنصر « البوليسي » في الرواية .

تمتلك الرواية مفتاحاً آخر ، يكاد يستحيل اكتشافه بعد أول قراءة لها . عندما بدأ والاس زيارة المدينة التي أرسل اليها للتحقيق ، تعرف عليها شيئاً فشيئاً ، انها المدينة التي أتت به امه اليها عندما كان في الثامنة ، بحثاً عن أبيه الذي رفض الاعتراف به . ومن ثم ، يفهم القارئ - ولا يفهم والاس أبداً - أن والده كان يعيش في هذه المدينة ، وأنه ليس سوى البروفيسور دوبون الذي قتله بيده ، نتيجة سوء تفاهم . والاس اوديب اذن ، وتنتهى مأساته عندما يقتل والده دون أن يعلم . . وهكذا تتضح أحداث الرواية متمثلة في شيء أشبه « بالآلة الجهنمية » ، كما قال جان كوكو J. Cocteau . لكن الحدث البوليسي يكتسب هنا قيمة أخرى ، بالقدر الذي يعيد به قصة اوديب ، ومن ثم يطابق اسطورة رمزية كبرى .

كانت محاولة التجديد عند روب - جرييه حاسمة فيما يتعلق « بمونتاغ » الرواية خاصة .
وقد رفض روب - جرييه الدراسة النفسية ، وعمق الشخصيات ، والتجأ الى أبسط الأحاسيس

والمواقف ، لأنه رأى أن وظيفة الكاتب شيء آخر . على الكاتب أن « يبنى » عملاً فنياً ، وعلينا نحن أن نبحث عن معنى ذلك العمل الفني في الشكل . والشكل عند روب - جرييه تكرار ، أولاً وقبل كل شيء ، تكرار يصيبنا بالدوار ، شأنه شأن الوصف الدقيق تماماً . أو لم تتحول رواياته ، شيئاً فشيئاً ، الى عرض تمر خلاله بعض المشاهد المتشابهة التي تحاول اعتراض سبيل الزمان الماضي ، لكن بلا جدوى ؟ « يكرر » الكاتب أيضاً وسائل الانعكاس والتدخل : ذكريات ، قراءات ، اعلانات ، .. سلسلة كاملة من الموضوعات تستعيد « التيمة » الأساسية في الكتاب ، على مختلف المستويات ، ويفهمها القارئ اليقظ المتنبه ، لكنها تظل غامضة في نظر الشخصية التي تراها ولا تفسرها . ظل روب - جرييه يتبع تدريجياً عن المبررات التقليدية التي يقدمها الروائيون والكتاب . ففي مرحلة أولى امتدت حتى الغيرة ، كتب ما يمكن أن يسمى « روايات الشخصيات » . في الغيرة مثلاً ، يبنى خيال زوج غيور بناء مرضياً بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرانك ، مما « يبرر » تداخل ثلاثة أو أربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد الى الآخر في الأثناء التي تتحول فيها ، والتكرار هنا دليل التسلط . واضطراب الزمان ظاهري فقط : كل شيء « مضارع » بالنسبة للذاكرة والخيال ؛ واذ يبنى من جديد العالم الذهني الذي تعيش فيه شخصيته ، يستخدم روب - جرييه الأدوات النفسية التي سبق أن استخدمها بعض الروائيين أمثال مارسيل بروست .

وعندما كتب المتاهة ، وبيت القيا La Maison de rendre-vous ، اجتاز مرحلة جديدة : كان في المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث عن الشخصية بضمير الفائب الى الحديث بضمير الفائب عن طريق الشخصية . وهكذا قطع نهائياً كل صلة بينه وبين « الواقعية » لكنه ، في هاتين الروايتين ، يلجأ الى ضمير المتكلم ، والمتكلم هنا راوٍ يكتب ، أو يحلم ، أو يتخيل ، ويرد الى الوهم حقوقه .

وأما الكتاب فيفلق على نفسه ولا يخضع للقواعد التي تحكم عالمنا « نحن » . التناقض ، النزوة ، الخ .. تلك هي قواعده الجديدة . وأصبح السرد يولد من نفسه ، وينمحي كلما تقدم ، فيما يبدو . واستخدام المضارع بصفة مستمرة يؤكد هنا رغبة الكاتب في رفض « القصة » : لم تعيش الشخصيات قبل أول سطر في النص ، وينتهي وجودها مع كلمة « النهاية » . هكذا يسمى روب - جرييه الى المطابقة بين زمان الكتاب وزمان القراءة مطابقة تامة ، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجي .

يثر روب - جرييه القارئ ، ويعمل على ألا يهدأ أو يتراخى ، ويدعوه الى اقتفاء أثر الكاتب أثناء العمل ، واكتشاف امكانيات الخيال واللفة معه . ويتأمل الشاعر - لان روايات روب - جرييه ، كأي رواية حديثة تقترب شيئاً فشيئاً من شكل شاعري معين - الأشياء والكلمات . وتنمحي الشخصيات تماماً أمام شخصية الكاتب .

★ ★ ★

هذا بعض ما وصلت اليه « الرواية الجديدة » . اذ يمكن مواصلة البحث ، والوقوف عند كتاب

آخرين يحتلون مكانة مرموقة في عالم الرواية اليوم نذكر من بينهم **ناتالي ساروت ، وكلود سيهون ... الخ .**

ولنتساءل الآن ، الى أين انتهت الرواية ؟ لقد خلقت « الرواية الجديدة » موضة ، شأنها شأن كل جديد . وتلتها فترة انتقال وصلتها بأهم تيارات أدب اليوم ، ولمع خلالها اثنان من الكتاب **كلود أولييه C. Ollier** و**جان ريكاردو J. Ricardou** . انتهى الى ما يمكن أن يسمى « تناقض الوصف » ، المتمثل في تجربة القدرة الخلاقة التي تقوم بها كتابة *écriture* استعبدتها الأشياء فيما يبدو . انه « لوصف خلاق » اذن ، قادر على خلق عالم كامل في شكل كتاب . هكذا نعود من القصة الى اللغة ومن الواقع الى الكتابة . مغامرات اللغة ، مغامرات الموضوع : تحت هذين العنوانين يمكن أن تندرج مؤلفات أغلب الروائيين الشبان . فالى « الرواية الجديدة » اذن يرجع الفضل في تطور الرواية لأنها فتحت الباب لمزيد من الجرأة ومزيد من الحرية ، وكادت تحرر تماما الرواية من عبودية الفن الروائي التقليدى .

وقد تتفق روايات اليوم في مفهومها ((للخيال)) لكنها تختلف من حيث البناء .

ونحن الآن في انتظار ((كتاب المستقبل)) الذى تحدث عنه م . بيتور . وحتى لو كان قد كتب ، فان الوقت لم يحن بعد للحديث عنه ...

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERES (R.M.) : **Métamorphoses du roman**,
Paris, Albin Michel, 1966.
- BERSANI (J.), AUTRAND
(M.), LECARME (J.), VERCIER
(B.) : **La littérature en France depuis 1945**, Paris, Bordas, 1970.
- BOISDEFFRE (P. de) : **Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui**
(1939-1964),
Paris, Perrin, 1964.
Où va le roman ?
Paris, Editions Mondiales, 1962.
- ESPRIT (LA REVUE) : **Le Nouveau Roman**,
Numéro spécial, juillet-août 1958.
- MAURIAC (C.) : **L'allittérature contemporaine**,
Paris, Albin Michel, 1958.
- NADEAU (M.) : **Le roman français depuis la guerre**,
Paris, Gallimard, 1963.
- PICON (G.) : **Panorama de la nouvelle littérature française**,
Paris, Gallimard, 1960.
- RICARDOU (J.) : **Problèmes du nouveau roman**,
Paris, Editions du Seuil, 1967.

★ ★ ★

مصطفى ماهر *

الرّواية الألمانية في القرن العشرين

يتفق الباحثون في الأدب الألماني بفروعه المختلفة والمختصون بالفروع القصصية وعلى رأسها الرواية على أن كتابة دراسة شاملة للرواية الألمانية في القرن العشرين أصبحت ضرباً من المحال وأن الشيء الوحيد الممكن في هذا المجال بات الاقتصار على جانب واحد أو بعض الجوانب مع التنبيه المسبق إلى هذا القصور حتى لا يقع الكاتب أو القارئ فيما لا ينبغي أن يقع فيه أي منهما من الخطأ أو الاضطراب . ولقد صارت الحال مع دراسة الرواية الحديثة إلى ما صارت إليه نظراً لزيادة المكتوب والمنشور وزيادة هائلة منذ ثمانينيات القرن الماضي بحيث يمكن أن نطلق عليهما « الانفجار الروائي » . . فما زالت الرواية تتطور وتنوع وتنتشر حتى بلغت غاية ما يرجو المؤلف المبدع والقارئ المستمتع ثم فاقت هذه الحدود وأصبحت توشك أن تفتك بنفسها وأن

* دكتور مصطفى ماهر استاذ مساعد ورئيس قسم اللغة والأدب الألمانية بمدرسة اللسان بالقاهرة . له كتابات عديدة في الأدب الألماني من أهمها « صفحات من الأدب الألماني » (بيروت ١٩٧٠) ويقوم الآن بترجمة الأعمال الكاملة لكافكا وصدر منها بالفعل روايتنا « القصر » و « القضية » .

تحطم ما استقام من كيانه . ونذكر في هذا المقام على سبيل المثال السجل الذي حاول فيه هاينريش شيبرو أن يلم بالروايات التي ظهرت في ألمانيا في النصف الأول من القرن العشرين فقد ما يقرب من ألفين وخمسمائة عنوان لا يستبعد أن تكون قد تضاعفت بعد ذلك .

خطت الرواية هذه الخطى وما هي بالنوع الأدبي القديم الذي يعتمد على تراث عريق فيما خلف القدماء ، وما هي بالنوع الأدبي الذي تحددت صفاته وأجمع الثقافة على تعريف جامع مانع له . فالكلمة التي تستعمل في اللغة الألمانية دلالة عليه Roman مأخوذة من البيئة الثقافية الفرنسية حيث ألف الناس في العصور الوسطى ومنذ القرن الثاني عشر على وجه التحديد التفريق بين ما يكتب باللغة اللاتينية ، لغة العلماء والفقهاء ، وبين ما يكتب بلغة العامة ، باللغة « الرومانية » — على حد قولهم — ، التفريق بين الـ *lingua latina* والـ *lingua romana* . ثم تحول النعت إلى اسم عرفت به القصص سواء منها ما كان بالشعر أو ما كان بالنثر ، ثم ضاق مجال الاستعمال بعد ذلك حتى أصبحت الكلمة وقفاً على القصة النثرية . . وهكذا بقيت الكلمة ، وهكذا دخلت العصر الحديث وأصبح الألمان يستعملون الكلمة علماً على الأعمال الأدبية القصصية النثرية الكبيرة . . وتحدد الفرق بين الرواية والملمحة التي اتفق الأدباء والنقاد على أنها النوع الأدبي القصصي الشعري الكبير . وليس هناك شك في أن الذهاب إلى أن الرواية هي عمل أدبي قصصي نثرى كبير تحديد فيه سهولة وفيه في الوقت نفسه سداجة . . . انه تحديد سهل نفرق به بين الرواية والقصة والاقصوصة « بمجرد النظر » ، وهو تحديد ساذج لأن كلمة « كبير » لا يمكن أن تكون كلمتان . وهو تحديد ساذج لأننا ، إذا تجاوزنا عنصر الحجم ، نقف قلقين أمام المقصود بـ « قصصي » و « نثرى » . ولا يرجع قلقنا إلى أن المفهومين نسبياً فحسب ، بل يرجع كذلك إلى معرفتنا بطائفة من الروايات الجيدة لا تحرص على العنصر القصصي حرصاً لافتاً للنظر ، وطائفة أخرى تحطم العنصر القصصي عن عمد وقصد . وحديث التفريق بين النثر والشعر حديث طويل متشعب ، وانك لتقرأ أحياناً سطوراً من النثر لا تختلف عن الشعر ، وان من الشعر ما يلتمس ما للنثر من بعد من البحور والقوافي . وإذا كان التحديد اعتماداً على مكونات الشكل يسير بين أشواك ذكرنا منها شيئاً وغفلنا عن أشياء ، فالتحديد اعتماداً على المضمون وعناصره لا يقودنا هو كذلك إلى ما نرضى عنه كل الرضا . فهل تشترك الروايات الكثيرة التي اجتمعت لدينا في عنصر بعينه أو عناصر بعينها من ناحية المضمون ؟ هل تعالج الرواية مشكلة فرد ، أو مجموعة من الأفراد ؟ هل تعالج مشكلة مجتمع ؟ هل تدور الرواية حول مشكلة فلسفية أو حضارية مثل الصدام بين الحقيقة والوهم والاختلاف بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ؟ هل تطوف الرواية بنا في آفاق بعيدة أو تنحصرنا في مجال ضيق ؟ هل ترسم لنا صورة واسعة من العلاقات والارتباطات أو تكتفي بصورة محدودة أو تتحاشى هذه الأمور وتنصرف عن التدقيق والتحليل ؟ هل تعود بنا إلى الماضي أو تربطنا بالحاضر أو تندفع بنا إلى المستقبل ؟ أسئلة وأسئلة تباعد بيننا وبين تحديد نرتاح إليه .

وتنوعت الرواية لا يعوقها اختلاف على شكلها أو مضمونها ، وتتبع الدراسات الأنواع المختلفة بالحصر أولاً وبالتمحيص بعد ذلك . ونشأت قوائم تضم الأنواع المختلفة من الروايات ، وتعددت هذه القوائم ذاتها على قدر تعدد وجهات النظر إلى الأعمال الروائية . فهناك الرواية

الهادفة . والرواية غير الهادفة ، وهناك الرواية التعليمية والرواية التهكمية والرواية الساهرة . وهناك الرواية الواقعية والرواية المثالية والرواية الخيالية والرواية العلمية والرواية التحليلية والرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية والرواية الحضرية والرواية القروية والرواية التي تدور حول المغامرات والفرائب والعجائب ، والرواية التي تصور حياة الفرسان أو حياة القراصنة أو حياة الفنانين أو حياة العشاق أو حياة الأسيرة أو حياة فرد منذ مولده إلى اكتماله أو إلى اخفاقه ، هناك الروايات المرحية والروايات الجادة ، والروايات الدينية، والروايات ذات الموضوع الفلسفي أو الثقافي النقدي ، والروايات البوليسية والروايات الخفيفة والروايات الرخيصة والروايات الجنسية والروايات المبتذلة والروايات المثيرة ، وهناك الروايات التي تتحدث عن « أنا » ، والروايات التي تتحدث عن « هو » أو « هي » أو « هم » ، والروايات التي تعتمد على السيرة الذاتية ، والروايات التي تقوم على مجموعة من الخطابات ؛ والروايات التي تقوم على دفتر اليوميات ، والروايات التي تعتمد على الوثائق ، والروايات التي تقوم على الحوار ... وإذا كنا قد ذكرنا العديد من الأنواع ، فلا يساورنا شك في أن هناك أنواعاً أخرى لم نذكرها ، ولا يساورنا شك في أن امكانية الجمع والتبويب لا تقف عند حد ، فما أكثر أوجه النظر ، وما أكثر المقاييس التي يمكن أن تخضع الرواية لها .

والتداخل بين أنواع الرواية شائع .. ولعل الأصوب أن نقول أن الرواية التي تمثل نوعاً نقياً وحده دون سواه لا وجود لها . فكثيراً ما تكون الرواية واقعية وخيالية في الوقت نفسه ، أو تكون غرامية وتحليلية واجتماعية إلى آخر ذلك . ولكننا لا يمكن أن ننكر أن الرواية الواحدة تنقسم في الغالب بصفة تغطي على الصفات الأخرى وتنسب بهذا إلى نوع لا يصعب تحديده .. فإذا أخذنا بهذه الملاحظة يَسِّرنا على أنفسنا مهمة التصنيف والتبويب .

وإذا كنا نواجه هذه الصعاب فيما يختص بالرواية وتعريفها وتحديد أنواعها ، فإننا نكاد ألا نجد صعوبة في تحديد بداية القرن العشرين بالنسبة للرواية بعام ١٩٠١ ، فقد شاء الحظ السعيد أن يبدأ القرن بعمل عظيم لأديب عظيم . أما العمل الروائي العظيم فهو « أسيرة بودنبروك » . وأما الأديب العظيم فهو **توماس من Thomas Mann** (١٨٧٥ - ١٩٥٥) الذي ولد في عائلة مرموقة ثرية في لوبيك ثم انتقل إلى الحياة في ميونيخ وهاجر من ألمانيا في عصر النازية فأقام في سويسرا ثم في أمريكا ثم في سويسرا مرة أخرى حيث توفي (حصل على جائزة نوبل في عام ١٩٢٩) . ولا ترجع أهمية رواية « بودنبروك » إلى انتشارها الخارق للمألوف فحسب - فقد طبعت مرات لا تحصى وتجاوزت نسخها عدة ملايين - بل ترجع إلى أمور أخرى كثيرة ، من بينها مثلاً أن هذه الرواية تعتبر تنويجاً للمذاهب الأدبية التي شاعت في القرن التاسع عشر وتعتبر في الوقت نفسه فاتحة قوية لاتجاهات ثورية يختص بها القرن العشرون ، ومن بينها كذلك أنها، وهي الرواية الأولى لتوماس من ، تلخص فكر الكاتب وتبسط أساسياته التي بنى عليها أعماله الأدبية الوفيرة فيما بعد . ورواية « أسيرة بودنبروك » تتخذ أسلوباً بين الواقعية والطبيعية (الناثورالية) وتعتمد على كثير من العناصر الذاتية من حياة الأديب وأسرته ، وتصطبغ بصبغة من التشاؤم والخوف من التدهور عرفتها الإنسانية في عصور مختلفة وكانت واضحة في الثقافة الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر وضوحاً لا مراء فيه . تقوم أفكار توماس من في مجموعها على تأملات في وضع الفن في عالمنا الحاضر ، وتتسع هذه التأملات لتشمل وضع الفنان في عالمنا الحاضر ، ثم تشمل الثقافة كلها وحملتها الثقافية جميعاً ومالها ولهم من وضع في عالمنا الحاضر وحياتنا الحاضرة . وينهب

توماس من في تأملاته الى أن هناك هوة تفصل بين الحياة الحاضرة وبين الفن وأن هذه الهوة يستعصى على الانسان تجاوزها مهما بذل من جهد . أما الحياة الحاضرة فقد أقامت لنفسها معايير تقيس بها الامور فتفصل فيها بين ما هو سليم وما هو مريض ، بين المعتدل والمضطرب بين السوى والشاذ ، بين المفيد والضار ، بين الصالح والطالح ، والحياة الحاضرة تنعم بالراحة والاطمئنان الى ما أقامت من معايير وما وصلت اليه من نتائج ، وترتاح غاية الراحة . أما الفن فانه لا يرضى بهذه المعايير القائمة والنتائج المريحة ، ويترك ما هو سليم ويسعى الى ما هو مريض ، انه يدبر ظهره الى الامور المعتدلة السوية المألوفة ويكلف غاية الكلف بالامور الشاذة الخارجة على المألوف . . ولهذا فان الفنان يظل في نظر الحياة وأصحابها انساناً ضعيفاً حيث تلزم القوة ، رقيقاً حيث ترتجى الخشونة ، مريضاً حيث لا مناص من الصحة . . والفنان يقابل هذه التصورات بنظرة الى الحياة مرتابة لا تخلو من العناء . . ان الفنان ينظر الى الحياة الحاضرة التي اصبحت البورجوازية تسيطر عليها بعين امتلات بالتناقض فيعود بصور مشبعة بالتناقض . ان الحضارة البورجوازية قد انتهت الى تدهور لا سبيل الى النجاة منه ، ولقد أسهم في هذا التدهور ما انتهى اليه الفن من أساليب لينة واهنة ، واذا بالثقافة كلها تفتقر الى ما لا ينبغي أن يفتقر اليه الكائن العضوي من مقومات الحياة . واذا كان العصر الحاضر قد غرق في تيارات التدهور ، فهي تجرّفه تارة وهو يعينها على أن تجرّفه تارة أخرى ، فان الأمل معقود على عصور قادمة تصنع ثقافة قوية صحيحة سليمة سوية لا تفصلها عن الحياة فواصل .

من هنا نستطيع ان نفهم صورة التدهور التي يرسمها توماس من في روايته الاولى التي وضع تحت عنوانها الاصلي عنواناً ثانياً هو « تدهور اسرة » . يتتبع توماس من في روايته اسرة في لوبيك فيحيط بأجيال اربعة منها - وما أشبه منهجه بمنهج الرواية التجريبية ، وما أكثر ما تعلم من اميل زولا - فهي اسرة نشيطة في امور الحياة ، اشتغلت بالتجارة وبرعت فيها حتى بلغت منتهى ما تحلم به البورجوازية ، واذا بالتدهور يعتري الاسرة ويفرض نفسه على الجيل الرابع ، فتظهر فيه تيارات معادية لمقومات الحياة البورجوازية ، تظهر فيه احكام لا تقوم على المهارة في الحياة والحرص على النجاح المادي ، فهذا هو « هانو » صغير الاسرة يمتاز بموهبة فنية واضحة وحساسية مرهفة ورقة مفرطة ، فما أعجزه عن السير على درب اهل التجارة وأصحاب الحياة العملية الحريصة على النجاح والكسب ، وهذه هي الاسرة تنقرض ويضيع اسمها بموت « هانو » في الخامسة عشرة من عمره . والحقيقة ان علامات التدهور لم تظهر فجأة في الجيل الرابع ، بل بدأت تظهر منذ الجيل الثاني فهذا هو كريستيان لا يصلح للحياة النشيطة في التجارة ، وهذه هي « توني » تحلم بالحياة الرغدة وتمنى نفسها بالحب السعيد وتبعد بهذا عن مقومات حياة الاسرة ، ولكن الاسرة تفرض سلطانها على البنت فتختار لها الزوج وتلقي بها في غمار حياة لا يمكن أن تندمج فيها بقلبها ، واذا بهذه الحياة تتحطم ، واذا بالاسرة تحاول العثور على بديل لها من النوع نفسه فلا تفلح ، وتضطرب نفس « توني » نفسها وتغير اتجاهاتها ، فهي لا تنكر على اسرتها شيئاً ، ولا تأخذ على أبيها مأخذاً ، بل ترتبط به وتتعلق به على اوثق ما يكون الارتباط والتعلق .

وفي رواية اسرة بودنبروك نقرأ الوصف التالي للقاء بين البنت « توني » وابيها « القنصل » وأما « السيدة زوجة القنصل » تفاجأ فيه البنت باختيار والديها « السيد جرونليش » زوجاً لها ، فهو رجل واسع الاتصالات يرجى من ورائه النفع الكثير لتجارة الاسرة :

« ومرت ثمانية أيام حدث بعدها المشهد التالي في حجرة الافطار . نزلت توني في الساعة التاسعة ، ودهشت عندما رأت أباهما يجلس بجانب السيدة الوالدة الى مائدة القهوة .

وبعد أن مدت جبينها اليهما ليقبلاه ، جلست في مكانها نشيطة ، جائعة ، وما زالت الحمرة تصبغ عينيها من أثر النوم ، وتناولت شيئاً من السكر والزبد والجبن الأخضر المتبل .

وبينما هي تمسك بفوطتها البيضاء الساخنة ، وتفتحها بملعقة الشاي قالت : « ما أجمل أن أجلك يا أبي هنا مرة ! » .

وقال القنصل وهو يدخل سيجاراً ويضرب على المائدة باستمرار وبخفة بصحيفته المطبقة : « لقد انتظرت اليوم حتي تستيقظي ، أيتها النومة ! » .

أما السيدة زوجة القنصل فقد ختمت ببطاء وبحركات رقيقة افطارها ثم رجعت بظهرها لتتكئ على مسند الأريكة .

واستطرد القنصل يقول بطريقة تعبر عن الأهمية : « لقد بدأت تيلده العمل في المطبخ منذ بعض الوقت ، ولو لم أكن أريد ، أنا والدك ، أن نتحدث الى ابنتنا الحبيبة في أمر هام ، لكنك الآن مشغولة بعملتي أنا أيضاً » .

ونظرت توني ، وفمها مليء بالخبز المدهون بالزبد ، في وجه أبيها وأما ، نظرة تجمع بين الشغف بمعرفة الخبر ، والفزع مما يمكن أن يكون .

وقالت السيدة الوالدة : « ولكن كلي أولاً يا بنيتي » ، وعلى الرغم من ذلك وضعت توني سكينها وصاحت : « هات ما عندك يا أبي على الفور ، أرجوك » . ولكن القنصل عاد يقول دون أن يكف عن العبث بالجريدة : « بل كلي الآن » .

وبينما أخذت توني تشرب القهوة صامتة منعومة الشهية ، وتاكل البيضة والجبن بالخبز ، بدأت تفتن الى الموضوع ، وسرعان ما تجرد وجهها من نظرة الصباح ، وشحب قليلاً ، وردت العسل شاكرة ، وقالت بصوت خفيض ، انها انتهت من الافطار .

وقال القنصل ، بعد أن صمت لحظة : « يا بنيتي العزيزة » ، المسألة التي نريد أن نتحدث اليك بشأنها ، يحتويها هذا الخطاب » . وهنادق على المائدة بمظروف كبير يميل لونه الى الزرقة ، تناوله بدلاً من الجريدة التي كان حتى ذلك الحين يدق بها . ثم أخذ يقول : « الموضوع باختصار : هو أن السيد بنديكس جرونليش الذي عرفناه جميعاً رجلاً شهيراً طبيباً لطيفاً ، قد كتب الى بقول انه أثناء اقامته هنا أحس بميل عميق الى ابنتنا ، وهو يتقدم رسمياً بطلب يدها . فماذا ترى ابنتنا الحبيبة في ذلك ؟ » .

وكانت توني تجلس متكئة مطاطة رأسها ، تدبر ببطء حلقة الفوطة الفضية في يدها اليمنى ، وفجأة رفعت عينيها ، عينيها اللتين كانتا قد اظلمتا كل الظلمة وامتلتا بالدموع . وقالت بصوت حزين وكأنها تدفع الكلمات من فمها دفعا : « ماذا يريد هذا الرجل مني ؟ هل أذيته في شيء ؟ » . ثم انفجرت باكية . وألقى القنصل نظرة الى السيدة عقيلته ثم تطلع في شيء من الاضطراب الى فنجان الفارغ . وقالت السيدة زوجة القنصل في رقة : « أي حبيبتي توني . ما هذا الانفعال ؟ ينبغي أن توقني من أن والديك يضعان نصب أعينهما شيئاً واحداً هو مصلحتك ، وأنهما لا يستطيعان نصحك برفض سبيل الحياة الذي يعرض لك الآن . وأنا اعتقد أن احساساتك حيال السيد جرونليش احساسات لم تكتمل اكتمالاً » .

نهائياً ، ولكنني أؤكد لك أن هذا سيحدث بمضي الوقت . وإن مخلوقة صغيرة مثلك . لا يمكن أن تعرف بوضوح ما تريد . إن رأسك ليضطرب بالأفكار كما يضطرب قلبك بالمشاعر . وإنما ينبغي أن يتيح الإنسان للقلب وقتاً ، وأن يفتح رأسه للنصح ذوى الخبرة الذين أخذوا على أنفسهم السعى الى خيرنا وسعادتنا عن تصميم وترتيب ... » .

وقالت توني يائسة من كل عزاء وهي تجفف عينيها بالفوطة الباستة الصغيرة التي علقت بها بقع من البيض : « انني لا أعرف عنه الا أن له لحية صفراء ذهبية ، وأن عمله نشيط رائع ... » وأحدثت شفتها العليا ، التي كانت ترتعش وهي تبكي ، انطباعاً مؤثراً لا سبيل الى التعبير عنه .

واقترب القنصل منها بكرسيه بحركة تنم عن رقة مفاجئة ومسح بيده على شعرها مبتسماً ، ثم قال : « أي صغيرتي توني . وماذا كان يمكن أن تعرفي عنه ؟ أنك صغيرة ، هه ، وما كان يمكنك أن تعرفي عنه شيئاً اذا هو بقي بدلاً من أربعة أسابيع اثنين وخمسين اسبوعاً . أنت بنت صغيرة ، لم تنضج عيناها بعد للابصار بالدنيا ، فعليها أن تعتمد على أعين الآخرين الذين يريدون لها الخير ... » .

وجفت دموع توني شيئاً فشيئاً ، وكان رأسها ساخناً ، يعج بالأفكار ... رباه . يالها من مسألة . لقد كانت تعرف بطبيعة الحال أنها ستصبح ذات يوم زوجة لرجل . يحترف التجارة ، وأنها ستتزوج ذات يوم زيجة جيدة تقوم على المصلحة والفائدة ، زيجة تتناسب مع كرامة الاسرة وكرامة المتجر ... » .

ونحن تلتقي بالمشكلة ذاتها في رواية « موت في البندقية » التي أصدرها توماس من في عام ١٩١٣ . وليس معنى ذلك أن توماس من يكرر نفسه . انه ينوع أسلوبه بمرونة بارعة . واذا كانت رواية « اسرة بودنبروك » تسلط الضوء على الحياة الاسرية وعلى النشاط الحرفي الذي تستمد منه الاسرة مقومات حياتها ، فان الضوء تسلط في رواية « موت في البندقية » على حياة الفنان وعلى احساسه وانفعالاته وأفكاره ، وهي عندما تسلط على حياته تارة تنفذ الى أعماقها ، وتارة تحيط بالمجالات المختلفة التي تؤثر عليها وتؤثر فيها . ومن هنا جاءت العبارة تارة مطابقة للواقع مصورة لما هو كائن ، وتارة متابعة للتحليل والتشريح ، وتارة ثالثة مندفعة مع الخيال والوهم . تدور الأحداث حول جوستاف أشنباخ ، أديب متقدم فن السن ، أصاب شهرة ليست بالهينة ، وكان في حياته شديداً مع نفسه ، يقف الى جانب الروح في صراعها مع الجسد ، فاكسب نعمة السيطرة على الذات والتحكم في النفس على خير ما يكون ذلك التحكم وتلك السيطرة . وها هو ذا يحس شيئاً من الفتور ، ويحس رغبة في الانطلاق من موطنه الألماني الى أرض تطل على البحر وتنعم من الشمس بالنور والدفء . فهو يسافر الى البندقية . ويلتقي في الفندق باسرة بولونية يحييها وتحييه . وهو يعبر ببصره على الام وعلى البنين ليثبتته على الابن قاديبيو ، الذي يلوح له مثلاً للحسن والطلاوة ينطق بكمال الجمال الرباني . وسواء جاهد الأديب الشاعر نفسه أو ترك لها العنان ، فهو يحرص على التطلع الى الصبي ، ويطيل اقامته في البندقية من أجله . واذا كان الجو في ذلك الوقت من السنة لا يلائم صحته الرقيقة ، فهو يلتمس الميررات ليؤجل سفره المرة تلو المرة . بل لقد اكتشف جوستاف أشنباخ ذات يوم أن البندقية تتعرض لوباء الكوليرا وأن السلطات تخفي الأمر حتى لا تخسر ما يعود عليها من المصطافين والسياح . ولكنه مع ذلك يبقى ولا يستطيع الانصراف عن التطلع من بعيد الى الكيان الجميل الذي فتح عينيه .

ذات يوم فرآه أمامه . وها هو ذا لا يطيق الانتظار حتى تأتي المصادفة بالجمال فيسعد بالتطلع إليه ، انه يسعى اليه ، ويسير وراءه . حقيقة انه لا يقترب منه اقتراباً ، ولكنه يتبعه من بعيد حيثما سار . ويعلم ذات صباح أن الاسرة البولونية قد حزمت الحقائق للرحيل ، فيجلس في كرسيه يتأمل ، ويتخيل الصبي وهويلتوج له وكأنه يقتاده الى الكارثة ، ويغفو . وتنقل الأخبار في اليوم نفسه نبأ موت الاديب الشاعر العظيم جوستاف اشنباخ .

لقد وصل الفن ، حتى وهو يظن انه قوى صلب ، الى درجة من الضعف ، ما يكاد فيها أن يصطدم بالحياة البورجوازية ، حتى يتفتت وينهار وتحتويه الفياهب ، وكأن هناك من يقتاده الى الكارثة اقتياداً لا قبيل له على الوقوف في سبيله . ولعل وصف حلم جوستاف اشنباخ من أدوع ما كتب توماس مين على الإطلاق ، يقول :

« ورأى في تلك الليلة حلماً فظيماً ، اذا استطاع الانسان أن يطلق اسم الحلم على معاناة جسمية روحية حدثت له وهو في سبات عميق وفي استقلال ذاتي تام وفي حاضر حسي حدثت له دون أن يرى نفسه سائراً متحركاً موجوداً في المكان الا في الأحداث دون سواها . وكان مسرح هذه الأحداث هو روحه ، وكانت الأحداث تندفع من الخارج الى الداخل ، فتقهر مقاومته ، ومقاومته الروحية العميقة ، قهراً عنيفاً ، وتنفذ اليه تاركة وجوده وثقافة حياته خراباً عدماً .

كان الخوف هو البداية ، الخوف والرغبة والشغف الفظيع بما يوشك أن يأتي . كان الليل يخيم ، وكذلك حواسه مرهفة . وأقبلت من بعيد قرعة وضجة ، هي خليط من الضوضاء ، من الصلصلة والنسف والرعد المكتوم ، وعليها تهليل حاد وعويل على هيئة واو ممدودة . وكانت تكتنفها على نحو حلوظ طيع الحلاوة نفمات ناى عميقة الأنين ، وقحة الالحاح ، كانت تسحر الأحشاء بالحاح لا حياء فيه . وكان هو يعرف ، معرفة غامضة ، عبارة تصلح لوصف ما تأتي له : « الاله الغريب » . ثم شعشع جمر كثيف الدخان ، وتبين هو منطقة جبلية كالتى تحيط ببيتة الصيفي ، وتدرج المشهد في نور متقطع ، من اكمة عليها غاب ، بين جذوع الشجر وبقايا الصخور المكتسية بالطحالب ، واتجه وهو يتلوى الى أسفل ، وفيه بشر وحيوانات وقطيع وعصبة صاخبة ، حتى غمرهم السفح بالاجهاد واللهيب والصخب والرقص الدوار المترنح . كان هناك نساء يتعثرن في ثياب من الفراء مسرفة في الطول تتدلى من وسطهن ، ويهززن متأوهات فوق رؤوسهن المائلة الى الخلف دفوقاً ذات أجراس ، ويؤججن نيران مشاعل متناثرة ، ويقبضن على أفاع في وسط بطونهن ، أو يحملن صائحات صدورهن بكلتا اليدين . وكان هناك رجال لهم قرون على جباههم ، وشعر كثيف على جلودهم ، يرتدون فوطاً من الفراء ، يشنون الرقاب ، ويرفعون الدراعين والفخذين ، ويقرعون على طسوت من البرونز ، ويضربون بعنف على طبول ، بينما أخذ صبية مرد يخزون بفروع مورقة بعض الماعز ، ويتشبثون في قرونها ويهللون ، والماعز يلمسهم في قفزاته . وكان هؤلاء الماخاذون يهللون بأصوات رقيقة وصيحات تنتهي بحرف واو طويل ممدود ، على نحو يجمع بين الحلاوة والشراسة كما لم تعده اذن من قبل . كانت هذه الصيحات تنطلق عالية ، كأنما أطلقتها وعول ، وكانت ترتد من هناك عديدة النبرات ، منتصرة انتصاراً خراباً ، وكان كل يحث صاحبه على الرقص وتحريك الأعضاء ، ولا يدعه نصبت . اما نفمة الناي العميقة الجذابة فكانت تنفذ في كل شيء وتسيطر على كل شيء . الم تجذبه هو كذلك ، المشاهد المتمنع ، جذبا لحياء فيه ، الى الحفل والى الضخامة الهائلة

للضحية المتطرفة اشد التطرف ؟ ولقد كان نفوره شديداً ، وكان خوفه شديداً كذلك ، وكانت ارادته مخلصه لحماية ماله حتى النهاية من الغريب ، من عدو العقل الصامد ، الكريم ، الجدير ، ولكن الصخب والعويل ، وقد تضاعف لاصطدامه بجدار الجبل الرنان ، زاد ، وتضخم وأصبح جنونا جارفاً . وتزاحمت الابخرة على الحس : رائحة الماعز اللاذمة ، رائحة الأجسام اللاهثة ، ورائحة كانها رائحة المياه العظنة ، ومعها رائحة اخرى مألوفة نوعاً ما هي رائحة الجرح والمرض الشائع .

هذه التصورات الفنية وهذه الآراء الفلسفية تكون خطأ لا ينقطع ينتظم أعمال توماس من الروائية . في عام ١٩٢٤ أخرج توماس من رواية « **الجبل السحري** » التي تناول فيها بالنقد المجتمع المعاصر والثقافة المعاصرة بين تشاؤم يتوقع الشر كل الشر لما هو قائم وتفاؤل يرى أن انسانية اخرى يمكن أن تنضج عن علم عميق بما ينخر في العظام ويودي الى التهلكة . تدور الأحداث حول شاب من هامبورج في الثالثة والعشرين من عمره اسمه هانس كاستورب لا يفرغ من دراسة الهندسة حتى يذهب الى مصحة في جبال سويسرا في منطقة دافوس يستجم فيها من السل الرئوي واحد من ابناء عمومته هو يواخيم تسيمسن ، وهو شاب جميل وسيم كان على وشك التقدم لامتحان النهائي في الكلية العسكرية حين اكتشف المرض في صدره فتغيرت طريقته في الحياة . جاء هانس كاستورب لزيارة يواخيم ، ولكن الزيارة تطورت الى اقامة . والحق ان كاستورب لم يكن مريضاً ، ولكن مدير المصحة كان لطيفاً معه فما ان نصحه هذا بأن يشارك نزلاء المصحة في الاسترخاء والنزهة والطعام حسب النظام الدقيق الموضوع ، حتى قبل عن طيب خاطر . ولقد وجد هانس كاستورب في هذا المكان المرتفع في أعالي الجبال بعيداً عن منخفضات الحياة كثيراً مما شغل فكره وحثه على التدبر والتأمل . التقى هناك بالأديب لودو فيكو ستييمبريني وبالحسناء الروسية كلاوديا شوشات وتحادات معهما وعلم من أمرهما ما لم يكن يعلم . سمع من الأديب ستييمبريني أنه يتصور المرض على نحو آخر غير الذي يذهب اليه الناس ، فالمرض بالنسبة اليه شيء مهين يجرد الانسان من كرامته ، وسمع منه انه منضم الى جماعة عالمية تسعى الى تنظيم التقدم ، وأنه يشترك خاصة في دراسة النواحي الاجتماعية للألم بغية الخروج بنتائج تفيد الانسانية في سيرها الى الامام ، وسمع منه آراء في الديموقراطية الفردية وفي بناء متكامل حر يجمع البشر جميعاً . وطالت اقامة كاستورب وأصبح يعامل في المصحة معاملة المرضى تماماً لا يفرق بينه وبينهم في شيء . أما علاقته بالروسية الحسناء فقد تطورت الى حب لم يجد بداً من الاعتراف لها به ذات يوم . وتركت الروسية المصحة وسافرت ، وترك الأديب ستييمبريني المصحة هو كذلك ، وانتقل الى القرية . وهناك ذهب اليه كاستورب وتسيمسن ، والتقىا بليو نافتا الذي كان شديد النقد لآراء ستييمبريني المتفائلة ، وكان على العكس منه يعتقد ان العصر يندفع اندفاعاً خطيراً رهيباً الى العنف وتتطور الأحداث فاذا بيواخيم تسيمسن يترك المصحة ويدعي انه قد شفي حتى يتخذ مكاناً في المهنة التي اختارها لنفسه . ولكنه لا يلبث أن يعود وقد اشتد به المرض ، وما تمر الا فترة وجيزة حتى يموت . أما هانس كاستورب فقلب بقي ، وهو السليم ، في المصحة ، يتحدث الى النزلاء ، ويخرج الى الطبيعة يريد أن يجد فيها شفاء لما ملك عليه فكره من امور الحياة المضطربة التي لا يستقيم فيها شيء . وتعود الحسناء الروسية كلاوديا مرة اخرى الى المصحة ، فيرتاح هانس كاستورب لعودتها راحة كبيرة . ولكن هذه الراحة لا تدوم

طويلاً فسرعان ما تفادى كلاوديا المصحة وتتركها وقد اشتد بين أهلها الاضطراب . أما هانس كاستورب فقد واجه أزمة لم يسهل عليه التغلب عليها . وأما ستيمبريني وناثا فقد دخل الصراع بينهما مرحلة خطيرة ، فهما يتبارزان ، وإن لم يقتل ستيمبريني غريمه ، فقد تركه في حالة لم يستطع معها احتمال الحياة فقتل نفسه . ومضت على هانس كاستورب سبع سنوات في هذا المجتمع المريض الذي يبدو فوق الجبل وكأنه غير المجتمع في المنخفض وما هو في الحقيقة إلا صورة رمزية له انشقت عنه وابتعدت عن أحداثه الجديدة . وفقد كاستورب الصلة بما كان يجري بعيداً عن المصحة ، حتى جاءت الأخبار باندلاع الحرب العالمية الأولى .

وعكف **توماس مَن** بعد ذلك على رواية « **يوسف وأخوته** » (١٩٣٣ - ١٩٤٣) فأتتها في أربعة مجلدات ، وأخرج في عام ١٩٣٩ رواية « **لوته في فايمار** » التي يتخيل فيها شارلوت بوف التي أحبها جوته في صباه وقد ذهبت بعد أن تقدم بها العمر إلى فايمار والتقت بجوته . وتدهش شارلوت للقاء الفاتر الذي لم تكن تتوقعه من إنسان كان قلبه يتأجج حباً . ولا يجد **توماس مَن** وسيلة يوفق بها بين الاثنين إلا نزعة بالعربة في عالم الخيال يتحدثان فيها عن ذكريات مضت . - ولم يكن **توماس مَن** يرجو من لقاء لوته وجوته أكثر من إطار يحيط به أحاديث وتأملات كثيرة عن الثقافة وعن حياة الناس في عصور مختلفة . - ثم أتم **توماس مَن** رواية « **دكتور فاوستوس** » في عام ١٩٤٧ وهو تدور حول الفن المريض والفنان العبقري الذي لا يجد له سبيلاً إلى الربانية فيسلك سبيل الشيطانية ليخلق العمل الذي يرتاح إليه ، ولكنه لا يكاد يتم عمله حتى تكتنفه الظلمات ويخيم عليه الجنون . وقد أحدث **توماس مَن** في هذا تداخلاً بين خطين من الأحداث ، خط الموسيقى أدريان وهو ينمو من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج الفني إلى مرحلة التأليف العبقري إلى مرحلة الجنون ، وخط المفكر فاوست الذي دخل تاريخ الأدب في أعمال أدبيه متعددة أبرزها مسرحية جوته حيث اكتمل نموذجاً للإنسان الظالم إلى المعرفة ، المندفع إلى ظلمات الشيطانية ، لا ينقذه منها إلا تقدير رباني رحيم . و**توماس مَن** يفصل مرحلة الخلاص ويقف في مرحلة الشكوى الفاوستية ويجعل منها نقطة الالتقاء مع حياة شخصية الفنان التي ابتكرها لتجسم مفهومه عن الفن المريض والثقافة المتدهورة . وليس هناك شك في أن أحداث الحرب العالمية جاءت مؤكدة للتوقعات التشاؤمية التي كان **توماس مَن** يبثها .

وتتم أعمال **توماس مَن** الروائية بروايتين هما « **المختار** » التي نشرها عام ١٩٥١ وتناول فيها قصة الإنسان الذي ينوء تحت وطأة ذنب كبير ثم يدخله الله في رحمته ويفدق عليه من منته ويختاره لرتبة لا تعلوها رتبة أخرى - واعتمد **توماس مَن** في قصته على القصة الشعرية القديمة التي أنشأها في القرن الثالث عشر **هرتمن فون أو** « **جريجوريوس** » - والرواية الثانية هي « **اعترافات النصاب فيلكس كرو** » التي نشرها **توماس مَن** في عام ١٩٥٤ وهي رواية مقامرات مرحة تحكي قصة الدنيا التي يخضعها النصاب في البداية وينتصر عليها في النهاية . . فهو ينتقل من بلد إلى بلد ومن بيئة إلى بيئة ويجد في خبثه من ناحية وفي أحوال الدنيا من ناحية ثانية ، ما يساعده على الحياة الناعمة التي يظهر فيها بمظهر الفارس العظيم وما هو من الفارس العظيم في شيء .

★ ★ ★

ونحن إذا استعرضنا الأعمال الروائية ل**توماس مَن** ، ونبشنا فيها عن العناصر المختلفة ووقفنا مثلاً عند نقد الحياة الاجتماعية التي اتصلت في الطبقات البورجوازية خاصة ، ثم

عدنا فوقنا عند نقد الثقافة التي تنبّهت العقول في أوروبا الى سبيل التدهور الذي تندفع فيه ، ثم تأملنا الحياة التي عاشها رجل لا هو بالمرضى ولا هو بالسليم في مصحة عالية فوق الجبل بعيداً عن المنخفض الذي يعيش فيه الناس .. وجدنا أنفسنا أمام تيارات أساسية تمثل الأدب الألماني في القرن العشرين ، ووجدنا أنفسنا أمام أسماء مجموعة من الأدباء الروائيين البارزين مثل هاينريش من والفريد دوبلين وفرائنسي كافكا وهرمن هيسه .. يمثلون هذه التيارات الأساسية .

هاينريش من هو أخو توماس من الأكبر ، ولد في عام ١٨٧١ ، وحقق شهرة كبيرة في عالم الأدب الملتزم اجتماعياً وسياسياً ، وكان حتى بداية عصر النازية رئيساً للأكاديمية الأدبية البروسية ، ثم هاجر الى تشيكوسلوفاكيا وفرنسا وأمريكا وظل هناك حتى مات في عام ١٩٥٠ . ويقلب على أسلوب هاينريش الواقعية التي قد يصفها بشيء من ألوان الطبيعية أو الرومانتيكية .. وهو أسلوب مليء بالحياة على كل حال مليء بالطرافة التي كثيراً ما تتحول الى نقد لاذع . انه يقدم الى القارئ صورة حقيقية من المجتمع تنطق بما يمكن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانوية . وهو يحرص على ألا يثقل على القارئ بتأملات فلسفية ، وان لم يكن يخفي آراءه التي جعل أدبه الروائي منبراً لها : الدعوة الى الحرية للفرد والحرية للمجتمع ، الدعوة الى العدالة الاجتماعية ، الدعوة الى تأصيل القيم الأخلاقية الانسانية . في إحدى رواياته يصور رجل المال والأعمال الجشع الذي يضارب في البورصة ويكسب الملايين بوسائل ملتوية يحطم بها الفقراء والمساكين وأصحاب الامكانيات المحدودة . وفي رواية ثانية يصور شخصية المدرس الطاغية الذي يستبد بالتلاميذ فيفسد عليهم حياتهم ، ثم ما يلبث أن يفسد حياته هو الآخر ، ويحاول في موجة من الحقد الأعمى أن ينتقم من الجميع فيتزوج امرأة مشبوهة ويقيم في داره ملهى للقمار يمتص فيه من الناس أموالهم ويزج بهم الى المحن والكوارث ، ولكنه سرعان ما يتورط في الجريمة ويقف أمام القضاء بتهمة السرقة والشروع في القتل .

وفي عام ١٩١٤ أخرج هاينريش من رواية «التابع» التي رسم فيها صورة باقية للبورجوازية في برلين في مطلع القرن العشرين . تدور أحداث الرواية حول ديدريش هيسلنج الذي يعيش في القصر ويعشق السلطة والتسلط . ويتبع هاينريش من هذه الشخصية الرئيسية في الرواية في مجالات وأوقات وظروف متعددة ، فنلتقي به طالباً يتردد على بيت جوبل ، وهو رجل أعمال من أصدقاء والده ، ويتعرف على ابنته أنجنس ويفكر في الارتباط بها . ونلتقي به وهو ينضم الى جماعة سياسية لا تتفق مع احساساته البورجوازية ، ولكنه في الحقيقة لا يأخذ من هذه الجماعة ومن نشاطه فيها الا قشرة خارجية يكسو نفسه بها متوهماً انه بذلك يأخذ من التقدمية بطرف . ونلتقي به وهو يتهرب من الخدمة العسكرية متعللاً بأن قدمه تؤلمه ، ثم نلتقي به وهو يتولى مصنع أبيه بعد أن حصل على درجة الدكتوراه . ونراه في المصنع يحيط نفسه بهالة من القوة والطموح ، انه يريد لكل شيء أن يتسع ويرداد ، يريد ذلك خاصة لارباحه وممتلكاته ، ولا يريد لشيئين أن يظهر في المصنع بين العمال والموظفين : الديموقراطية والاشتراكية . وتتتابع المناظر معبرة عن حياة رجل الأعمال الجشع الوصولي الذي لا يعقد الصداقات الا من أجل صالح العمل ، ولا يربط نفسه بامرأة الا اذا كان يرجو من ورائها نفعاً ، ولا يشترك في عمل سياسي الا ليناهض الديموقراطية والحرية والاشتراكية ، وهو في هذا وذلك يعرف الوسائل الملتوية والحيل الخبيثة التي تصل به الى أهدافه . انه يشتري للمصنع آلة كبيرة ويعجز عن دفع ثمنها ، فيدعي انها معيبة حتى تضطر الشركة الى سحبها

دون أن تطالبه بشيء ، وما تنعقد أو أصر الصداقة بين اخته وبين وكيل الشركة صانعة الآلة حتى تسير الأمور كلها على ما يرام . وهو يقرر أن يتزوج جوسنه دايمشن الوريثة الفنية ، ويدبر مؤامرة يحل بها الخطبة التي انعقدت بينها وبين المحامي فولفجنج بوك ، فهو يبت في كل مكان أن بين الخطيبين قرابة تحول دون زواجهما ، وتنجح المؤامرة ويتزوج هو جوسنه دايمشن . ويتقدم ديدريش هيسلنج في طريقة بخطى أكيدة ، وها هو ذا يبيع قطعة الأرض التي يقوم عليها المصنع ليقام عليها نصب عظيم للقيصر فيلهلم ، فيضرب عصفورين بحجر واحد . أنه يظهر بعمل يرفع من قدره عند أصحاب السلطان ، وأنه يوسع نشاطه التجاري ، فيصبح مديراً عاماً لمصنعين بدلاً من مصنع واحد . ويتم النصب المنيف وينال ديدريش هيسلنج شرف القاء خطبة افتتاحه ، ولكن الاحتفال يخيم عليه شيء غير قليل من سوء الحظ ، فقد هبت عاصفة هوجاء وأمطرت السماء سيولاً .

يصف هاينريش من يوم رأى ديدريش هيسلنج القيصر ينزل بنفسه ممطياً صهوة جواده ليعيد النظام الى برلين وقد اجتاحتها مظاهرات العاطلين :

« وصاح ديدريش : « يعيش ! يعيش ! » لأن الجميع صاحوا مرددين هذه العبارة . وسار وسط حشد هائل صائح من الناس حتى وصل الى بوابة براندنبورج ، وإذا الامبراطور يمر من خلالها على ظهر جواده لا يفصله عنه الا مقدار خطوتين . واستطاع ديدريش أن ينظر الى وجهه ، الى الجد الصلد ، والى البريق الشعشاع ، ولكن عينيه لم تكونا تحسنان الابصار لفرط صياحه . ورفعته نشوة ، أقوى وأعظم من النشوة التي تحدثها البيرة في شاربها ، فوقف على أطراف أصابعه في الهواء . واخذ يلوح بالقبعة عالياً فوق رؤوس الجميع ، في افق من الجنون المتحمس وسماء تدور فيها أكثر احساسات الانسان تطرفاً . كانت السلطة تتهدى فوق الحصان تحت بوابة الموكب المظفرة ، بقسمات فولاذية براقية . . السلطة التي تعلو علينا والتي تقبل حوافرها . . السلطة التي تعلو على الجوع والعناد والسخرية . . السلطة التي لا نستطيع حيالها شيئاً ، لأننا جميعاً نجبها . . السلطة التي في دمننا ، لأن فيه الخضوع . . ونحن ذرة من السلطة ، نحن جزء ضئيل من شيء لفظته . وكل واحد منا لا شيء . . فنحن انما ندرج في تجمعات . . فنكون موظفين أو كنيسة أو تنظيمًا اقتصادياً أو اتحاداً . . وهكذا نصعد الى أعلى على هيئة مخروط ، حتى القمة تتربع فوقها السلطة نفسها صلدة وبراقية . اننا نحيا فيها . ونشارك فيها ، ونحن لا نتهاون فيمن يبعدون عنها ، ونحن المنتصرون حتى اذا فتتتنا ، لأنها بهذا تبرر حبنا لها . »

وتبين الخطبة التي ألقاها ديدريش هيسلنج عندما تولى مصنع الورق بعد وفاة أبيه ، أبعاد الالتزام السياسي والاجتماعي في أدب هاينريش من :

« أيها الناس . لما كنتم تحت امرتي فاني أريد أن أقول لكم ان العمل سيسير هنا في المستقبل سيراً صارماً . انني مصمم على أن أجعل النشاط يدب في أرجاء المصنع . وربما فكر بعضكم في الفترة الأخيرة ، عندما غاب السيد ، أنه يستطيع أن يتكاسل . من فعل هذا فقد ارتكب خطأ هائلاً . وأنا أوجه هذا الكلام خاصة الى المسنين الذين يعملون هنا منذ أيام المرحوم والدي . »

ورفع صوته ، وزاد في حدته ، وفي تقطيع العبارات ، وأردف وهو ينظر الى زوتبير المتقدم في السن :

« لقد أمسكت بعجلة القيادة في يدي . وسياستي هي السياسة الصائبة ، وأنا أسوقكم الى ايام رائعة . وارحب بأولئك الذين يريدون منكم معاونتي ، أما أولئك الذين يريدون الوقوف في سبيلي في هذا العمل ، فسأفتهم » .

وحاول أن يجعل عينيه تبرقان ، وانتفض شاربه الى أعلى أكثر من ذي قبل :

« هنا سيد واحد : أنا . وأنا لست مسؤولاً الا أمام الرب والضمير . ولنسوف أبدى لكم على الدوام طيبة أبوية . أما رغبات الانقلاب فستتحطم على صخرة ارادني الصلدة . وإذا حدث أن اكتشفت علاقة أى واحد منكم ... »

وحقق في المعلم الميكانيكي ذى اللحية السوداء الذى كان يصطنع سحنة تثير الشك ، وأردف :

... بالدوائر الديمقراطية الاشتراكية ، فأنني سأقطع ما بيني وبينه من صلة . ذلك انني اعتبر كل ديموقراطي اشتراكي عدواً لصنعي ، عدواً للوطن ... هه .. والآن عودوا الى عملكم وتدبروا ما قلته لكم » .

وأدار لهم ظهره بقلظة ، وانصرف وهو يتنفس بصوت عال . ولم يستطع لشدة الدوار الذى أثارته فيه كلماته القوية أن يعرف وجهاً من الوجوه التي التقى بها . وتبعته جماعته في ذهول واحترام بينما كان العمال ينظرون بعضهم الى البعض الآخر صامتين قبل أن يمدوا أيديهم الى زجاجات البيرة التي كانت قد صفت هناك احتفاءً بهذا اليوم .

وفي عام ١٩١٧ أخرج هاينريش من رواية « الفقراء » التي تعبر تكملة لرواية « التاسع » تسلط فيها الأضواء على الفقراء الضائعين أمام البورجوازيين الذين لا يرضون الا على من كان تابعاً خاضعاً خائفاً مساعداً لهم على تحقيق مآربهم في الشراء والنفوذ . تبدأ رواية « الفقراء » في جاوزنفلد حيث وصلت مصانع هيسلنج الى درجة كبيرة من الضخامة وزاد عدد العمال زيادة عظيمة وأصبحوا يسكنون في مجمعات سكنية رديئة تنطق بما يقاسونه من بؤس . أما هيسلنج فقد ارتفع في سلم المناصب الرفيعة بقدر ارتفاعه في سلم الثراء ، فأصبح كثير المال عظيم النفوذ . . وأصبح يقيم في قصر منيف « قصر الرفعة » مع اخته ايماء وزوجها فولفجنج بوك . ومن بين العمال نرى كارل بالريش وهو شاب في العشرين من عمره يسكن مع اخت متزوجة واخت لم تتزوج بعد هي لبيئي تلفت الانظار بجمالها البارع . وللبالريش خال هو المعلم جيللرت تقدمت به السن وساءت حاله وهو الذى أقرض هيسلنج الكبير المال الذى أنشأ به مصنعه على أن يكون له من الربح نصيب . وهو ان لم يكن يحتفظ بالوثيقة الأصلية الدالة على هذا القرض ، فهو يحتفظ بصورة منها ، ويعرف أن الأصل موجود عند المحامي بوك . وهذا هو المعلم جيللرت يطالب بحقوقه . فهو يطالب المحامي بالوثيقة ، فيضطر هذا الى تسليمها اليه وهو يحذر من معاداة هيسلنج ومما يمكن أن تسفر عنه مثل هذه المعاداة . ولكن المعلم جيللرت لا يتراجع بل يأخذ نفسه بالصبر . وينضم اليه بالريش فيساعده وبصمم على أن يتعلم في المدرسة ثم الجامعة حتى يصبح قادراً على الحصول على

حقه وحق خاله . ويجد السيد بولك في سعي بالريش الى التعليم ما يستحق التشجيع فيدعوه الى مشاركة ابنه في الدروس الخاصة التي يأتي من أجلها معلم الى البيت . وتؤدي هذه المشاركة الى تقارب شديد بين بولك الصغير وبين بالريش واخته ليني . وتتضح مطالب بالريش وتتضح ، فهو لا يطالب بالمصنع من أجل خاله ، بل يطالب به للعمال باسم الاشتراكية . وينتهز بالريش أول فرصة مناسبة للمناداة بمطالبه . فقد تقرب هورست هيسلنج ابن ديدريش هيسلنج من الحسناء ليني أثناء حفلة راقصة وأراد أن يصطحبها الى القصر فأصر أخوها على الذهاب معها ، فلم يجد هورست هيسلنج بداً من الرضوخ . وفي القصر أخرج بالريش الوثيقة العجيبة وأفصح عن مطالبه . وحدث هرج ومرج ، وادعى هيسلنج ان الوثيقة مزورة ، وان الأمر كله لا أصل له ، وعرض على بالريش مبلغاً كبيراً من المال اذا ما هو سكت وانصرف عما عقد عليه العزم . ولكن بالريش لم يتراجع وأصر على مطالبه المشروعة . وكانت النتيجة اليمية . فقد طرده هيسلنج من المصنع ، وحرمت الاسرة ما كانت تحصل عليه من دخل ، واضطرت ليني الى سلوك طريق الرذيلة . وحاول بالريش أن يفعل من أجلها شيئاً ، فحث هورست هيسلنج ذا النوايا الطيبة على أن يتزوجها . ولكن هورست لم يستطع أن يدبر المال اللازم للزواج ، وفشلت محاولة قام بها لسرقة خزانة المصنع . وتضطرب الاحوال في المصنع على الرغم من محاولة هيسلنج استمالة العمال بأشراكهم في الأرباح ، ويلجأ العمال الى الاضراب ، والى أعمال العنف ، ويحترق في هذه الاثناء القصر وتلتهم النيران الوثيقة الاصلية التي يبني بالريش عليها مطالبه . - وتنتهي الرواية نهاية حزينة ، فهذا هو بالريش يعدل عن اغتيال غريمه هيسلنج ويعود للعمل عاملاً بسيطاً بعد ان فشلت كل مخططاته ، وهذه هي اخته ليني تحترف الدعارة في العاصمة . ولكن هذا الانكسار الذي أحاق بجماعة الفقراء المطالبين بحق مشروع لا يدخل في ذمة التاريخ بل يؤذن بتطورات أشد خطراً .

واذا كان هاينريش من قد أضر الى مغادرة ألمانيا بعد أن استولت النازية على الحكم فقد استمر في الكتابة ، ولكنه ترك الحاضر ومشكلاته ، وهرب الى زمان غير الزمان ومكان غير المكان ، فاختار لروايته « هاينريش الرابع ملك فرنسا » موضوعاً من تاريخ فرنسا في القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . أخرج هاينريش من المجلد الأول من الرواية في عام ١٩٣٥ وأخرج المجلد الثاني في عام ١٩٣٨ . واعتمد هاينريش من على عدد من المصادر التاريخية ، كما اعتمد على سيرة هنري الرابع التي ألفها قولتير ، وصور بأسلوب قوى عالماً كاملاً مليئاً بالأحداث الخطيرة ، يبرز من خلاله الملك الشعبي الذي تقوم عظمته على فهمه لما في نفسه ولما في الناس من ضعف لا مفر من الاعتراف به ، والذي حاول جاهداً أن يجعل للعقل الكلمة العليا وأن يقطع لسان التعصب الديني .

على ان انصرف هاينريش من عن الواقع الحاضر الى التاريخ لم يمنعه من العودة الى الحاضر أو ما يمكن أن نقول عنه انه الحاضر بعد ذلك في روايته الأخيرة التي ظهرت مطبوعة بعد وفاته « استقبال في الدنيا » - وهي رواية تتحرك الشخصيات وتدور الأحداث فيها في اطار سريالي ، واذا كنا نجد صعوبة في تحديد المكان الذي تجري فيه الوقائع ، فاننا لا نجد صعوبة في فهم النقد الاجتماعي الذي يعود اليه المؤلف .



والنقد الاجتماعي هو أيضاً أول ما يلفت نظرنا في أعمال ألفريد دوبلين الروائية ، وان كان يتخذ شكلاً آخر غير الذي عرفناه في انتاج توماس من . ألفريد دوبلين حريص على كشف التريف

الذي ينسدر وراءه مجتمع ينخر التدهور في عظامه ، حريص على دراسة الإنسان الذي تتسلط عليه قوى هذا المجتمع الرهيب ، حريص على الكشف عن إمكانيات جديدة لإنسان جديد في مجتمع جديد . ولد ألفريد دوبلين في شتيتين في عام ١٨٧٨ لأسرة تعمل بالتجارة ودرس الطب وعمل بالفعل طبيباً للأعصاب حتى عام ١٩٣٣ ، ولكنه كان كثير النشاط في ميدان الأدب كذلك فقد شارك في انشاء مجلة « العاصفة » الناطقة باسم المدرسة التعبيرية وأخرج عدداً من الروايات منها رواية « ميدان الكسندر في برلين » التي تعتبر فتحاً جديداً في عالم الأدب . وليس هناك شك في أن دراسته للطب وممارسته لعلاج الأمراض العصبية ثم دراسته للتحليل النفسي وكثير مما يتصل بالتكوين النفسي والاجتماعي والجسماني للإنسان كان لها أثرها في أعماله كاديب . ولا تقل أهمية هذه الناحية من نشاطه عن أهمية نشاطه السياسي ، فقد شارك في الحزب الديمقراطي الاشتراكي، وعرف ما تسعى إليه الأحزاب في كثير من بلاد الدنيا فكفر بها وعلم أن ادعاء التقدمية والحرية والديموقراطية والاشتراكية أهدافاً لحزب شيء والاخلاص في السعي لتحقيقها شيء آخر . وقد دخلت خبرته بالحياة السياسية في أعماله الروائية . وكانت حياة ألفريد دوبلين أثناء الحكم النازي مقسمة بين سويسرا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية . فلما انتهى الحكم النازي عاد إلى ألمانيا واستأنف نشاطه في الحياة الأدبية حتى توفي في أيمندنجن بألمانيا في يونيو عام ١٩٥٧ .

وإذا كنا نريد الاختصار على عرض رواية « ميدان الكسندر في برلين » بشيء من التوسع فلا بأس بأن نذكر الروايات الأخرى أو بعضاً منها. بدأ ألفريد دوبلين معالجه الفن الروائي برواية « قفزات فانجلون الثلاث » التي ظهرت في صيفها النهائية عام ١٩١٥ وتدور أحداثها في الصين في القرن الثامن عشر حول طائفة تؤمن بإمكانية اصلاح الأحوال عن طريق نبذ القوة والانصراف عن المقاومة ، وهي تسمى نفسها طائفة « الضعاف » ، ولا تتراجع عن متابعة أهدافها على الرغم من أساليب القمع التي تستعملها قوات القيصر ضدها، وعلى الرغم من المصاعب الداخلية التي تهدد كيانه . وتتمكن الطائفة من تأسيس مملكة على رأسها الكاهن الملك مانوح ، ولكن هذه المملكة لا تدوم طويلاً ، لأن قوات القيصر تأتي عليها وتقتل مانوح . وتغير الطائفة منهجها وتتخذ فانجلون رئيساً لها ، وتتحول إلى جماعة عسكرية تسير إلى بكين محاولة اسقاط القيصر بالعنف . ولكن المحاولة تفشل . وهكذا أصبح وجود الطائفة ضرباً من المحال، فلا منهج الضعف أبقاها ولا منهج القوة ضمن لها النصر . وهذا هو القيصر يفتك بأفرادها ويحرق فانجلون بعد أن يقفز قفزات ثلاثاً طبقاً للقوانين القائمة . - وفي عام ١٩١٨ أخرج ألفريد دوبلين رواية أخرى نبه فيها إلى التأثير الخطير الذي ينتاب الشخصية الإنسانية في مجتمع تسيطر عليه الآلة : « قادتسيك يكافح الآلة البخارية » وفي عام ١٩٢٤ جاءت رواية « جبال وبحور وعمالقة » التي يصور فيها المحنة التي تتردى إليها البشرية عندما تطور القوة التكنولوجية فتصل بها إلى درجة لا تستطيع عندها أن تنجو بنفسها من خطرهما . ومن الموضوعات التي اهتم بها دوبلين اهتماماً كبيراً موضوع غزو أمريكا الجنوبية وتحويل الهنود الحمر إلى المسيحية ، وتناول دوبلين هذا الموضوع في ثلاث روايات : « بلد بلا موت » ١٩٣٦ و « النمر الأزرق » (١٩٤٧) و « الأدغال الجديدة » (١٩٤٨) . - وتقابل هذه الثلاثية الأمريكية رباعية تناول فيها أحداث ما بعد الحرب العالمية الأولى وبخاصة حركة التمرد التي قادها كارل ليبكنشت مع روزا لوكسمبورج - وخرجت

المجلدات الأربعة بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٥٠ تحت عنوان رئيسي هو « نوفمبر ١٩١٨ » تم عناوين متفرقة هي : « مواطنون وجنود » (فيما بعد : الهزيمة) - « شعب تعرض للخيانة » - « عودة قوات الجبهة » - و « كارل وروزا » . وفي عام ١٩٤٧ نشر ألفريد دوبلين سيرته الذاتية بعنوان « رحلة القدر » وآخر رواياته « هاملت أو الليلة الطويلة تنتهي » (١٩٥٦) . . . ويبدو أن ألفريد دوبلين تحول بمضى الزمن الى الايمان بمزيد من الصوفية والايمان بمفاهيم المسيحية الحقة وانه ربط هذا الايمان الجديد بوشائج من الثقافة الانسانية العامة ومن معرفة أوفر بالانسان ترتفع عن المعرفة العضوية والنفسية الى آفاق مثالية .

تدور أحداث رواية « ميدان الكسندر في برلين » (١٩٢٩) أو اذا شئنا ترجمة أقرب الى الأصل الألماني : « برلين . . ميدان الكسندر » حول فرانتس بيبركوبف الذى كان يعمل فى مصنع للاسمنت ثم فى النقل ثم تشاجر مع خطيبته (ايدا) وضربها فحطم ضلوعها فحكمت عليه المحكمة بالسجن أربع سنوات . فلما أمضى مدة العقوبة قرر ان يعتمد عن موطن الزلل وأن يعيش حياة شريفة . ولكن حياة المذنب والسجين ظلت لاصقة به لا تفارقه ولا تمكنه من الاختيار لنفسه . وكان أول شيء خطر بباله هو الذهاب الى بيت (ايدا) التي كانت خطيبته ، وهو ان لم يجدها هناك فقد وجد اختها المتزوجة (مينتا) ، وحدث المحذور واعتدى عليها . وأصبح يخشى عقوبة جديدة ، ويخشى ان يُنفى من برلين ، ولكن ادارة رعاية المساجين اتاحت له فرصة أخرى ليعود الى الحياة الشريفة . فعمل بائعاً جاثلاً يبيع الاقمشة ليكسب قوته ، وحرص فى كل مساء على ارتياد الحانات فى ميدان الكسندر عله ان يجد فيما يقدم فيها من مشروبات وما يدور فيها من صخب شيئاً من الراحة أو الاطمئنان . وسرعان ما عرف فرانتس بنتاً بولونية وعرف بعد ذلك عمها الذى كان يبيع أربطة الأحذية . وسأقت المقادير فرانتس الى ارملة طيبة باعها شيئاً من الاقمشة ووجد فيها رقة ورحمة . وما تحدث عنها أمام عم صديقه البولونية حتى طلب هذا الرجل اليه أن يقدمه اليها ، فلم يتأخر فرانتس ، وكانت النتيجة ان سرق الرجل نقود الأرملة الطيبة . وحزن فرانتس لهذه الحادثة حزناً شديداً وتألم من نذالة الرجل وما سمح به لنفسه من شر . وكان فرانتس مصمماً على السير فى طريق الشرف . مصمماً على الابتعاد عن الاجرام والمجرمين . ولكنه عاد فوقع فى براثن مجرم خطير هو راينهولد ، وظل هذا المجرم يتلمس الوسائل حتى تمكن من اكراه فرانتس على الاشتراك معه فى تجارة الرقيق الأبيض . ثم ادعى راينهولد انه يريد من فرانتس أن يشترك معه فى الاتجار بالخضروات ، وتبين فرانتس أن المطلوب منه فى الحقيقة هو المساعدة فى عملية سطو فرفض وأصر على انه يريد أن يعيش شريفاً . فما كان من راينهولد الا أن قذف به أمام عربة صدمته صدمة عنيفة . ونقل المصاب الى المستشفى وخرج منه بعد أن بترت إحدى ذراعيه . وبدأ حياة جديدة من نوع آخر . فقد اشترى صليباً من الصلب وضعه على ثيابه ليوهم الناس أنه من مشوهي الحرب فينال عطفهم ويثير الشفقة فى نفوسهم فيعطف عليه منهم القادرون . وسارت احواله على ما يرام . وعرف فتاة ابنة محصل فى الترام ، هي (ميتسه) نبذتها اسرتها لسوء سلوكها فاحترفت الدعارة . وتحولت صداقته لميتسه الى عمل معها ، فأصبح قواداً تعوله فاجرة . وما آلت حاله الى هذه الضعة حتى ارتضى على ما لم يكن يرتضى عليه من سرقة واحتيال . وتذكر راينهولد . والغريب انه لم يكن يكرهه بل كان يعجب بقدراته الاجرامية الخطيرة . ولهذا ذهب اليه واخذه يتحدث اليه ويتفاخر أمامه بأنه يعرف امرأة لها

كذا وكذا من الصفات . فقرر راينهولد أن يجرد فرانتس من هذه المرأة التي يكابر بها . وتمكن بالفعل من استدراجها الى غابة والاعتداء عليها وقتلها . وظل فرانتس ينتظر عودة صديقه دون جدوى ، واضطر الى البحث عن عمل يكسب منه قوت يومه الى أن تعود الغائبة فلم يكن يظن أن شيئاً حدث لها . ولكنه ما ان رأى الشرطة تحوم حول المكان حتى توجس خيفة ، وآثر الاختفاء . واذا بالاعلانات تملأ الجدران مطالبة الجمهور بمساعدة السلطات في القبض على فرانتس وراينهولد . ولم يكن فرانتس في الحقيقة يخفي عن الأعين اختفاء كاملاً ، بل كان يأخذ نفسه بمزيد من الحرص فحسب ، فما كان يعرف له ذنباً . كان فرانتس مثلاً يرتاد الحانات في ميدان الكسندر ويمضي فيها ليلاليه ويمتص نفسه بشيء أو أشياء مما يتصل فيها من حياة المنكر . وذات يوم هجمت الشرطة على الحانة وقبضت عليه وأودعته الحبس ، فاستبد به الفيظ واليأس معاً ، وقرر أن يمتنع عن الطعام كلية ، فنقلته الشرطة الى مستشفى المجانين ، ومن هناك خرج الى برلين مرة أخرى . هنالك علم بمصير ميتسه وتوجه الى السلطات وأدلى بما لديه من معلومات ، فقبضت الشرطة على راينهولد الذي حوكم وادخل السجن لثبوت التهمة عليه . وعاد فرانتس يحاول الحياة من جديد وقد ثقلت نفسه بحزن جديد على صديقه التي ضاعت ولم يبق منها الا قبر من الحجر يضع عليه بعض الزهور وصليب من الخشب يسمح عليه بيده . . ووجد في النهاية مصنعاً عمل بواباً به .

وطريقة الفريد دوبلين في معالجة الرواية فريدة لقت نظر النقاد والادباء في عصرها -

- ظهرت عام ١٩٢٩ - وما زالت تعتبر نمطاً من الأنماط المحببة الى نفوس المجددين . فهي اولاً طريقة غير تقليدية في السرد والتصوير وهي ثانياً مجموعة مختلطة من المعلومات الملتقطة من مصادرها ومن المقطعات المقتصة من الجرائد والمجلات . وهي مختلطة الى أقصى ما يمكن ان نتصوره عندما نسمع هذه الكلمة : احصائيات - تقارير فنية - تقارير طبية - نصوص خطب - اخبار - نصوص التنبؤات الجوية - شعارات وعبارات دعائية . وهي على الرغم من اختلاطها تمثل تتابعاً منطقياً لا شك فيه . والاسلوب ملون ومنوع الى أقصى حد : جملة كاملة . . جملة ناقصة . . جملة مشوهة - كلمات دارجة - كلمات من لفظة اللصوص والمجرمين والقوادين والعاشرات ، كلمات محرفة . وتحيط بهذه الوسائل الاسلوبية واللفظية والفنية المتنوعة دائرة واحدة هي مدينة برلين وترتبط الأحداث من أول الرواية الى آخرها حول شخص واحد هو فرانتس بيهركوبف . ويقلب على جو الرواية طابع التشاؤم والسخرية في وقت واحد ولا يمكن أن يبدو هذا غريباً ما دامت الأشخاص في غالبيتها العظمى « تعاني » من شيء - الأشخاص فقراء أو مساكين أو بؤساء أو مغلوبون على أمرهم أو منحرفون رغماً عنهم أو منحرفون لضعف في إرادتهم وضميرهم . . ولقد كان العصر كله عصراً مضطرباً من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الناس فيه ، وبخاصة ضعاف الحيلة ، في مواقف شديدة الصعوبة .

هذه الرواية المتنوعة تحلق بالقارئ في آفاق مختلفة وتحرك القرائح المبدعة في اتجاهات مختلفة . انها تنتقل بنا من مجال التحليل النفسي الى مجال الدراسة الفسيولوجية الباثولوجية الى مجال الدراسة الاجتماعية الى مجال التصوير الوثائقي لمكان بعينه في وقت بعينه . وهي تنتقل بنا من مجال النقد الاجتماعي الى مجال النقد السياسي الى مجال النقد الثقافي . وهي بعد ذلك أو قبل ذلك ان شئنا تفتح سبلاً جديدة في عالم الرواية ، فهي تقوم نموذجاً في حد ذاتها على الرواية التي تضم الكثير من الأساليب التقنية في عمل واحد ، وهي تفتح السبل أمام تطوير الرواية الوثائقية والرواية النفسية والرواية السياسية . وان كانت رواية دوبلين تلتزم إطاراً منطقياً فهي تدفع التفكير الى امكانية خلق رواية تقوم على لصق مقتطفات من جرائد أو كتب بعضها

الى البعض الآخر دون أن يربطها رباط من منطق. والحقيقة ان آثار « ميدان الكسندر في برلين » على الفن الروائي المعاصر في ألمانيا كبيرة جداً .

من بين المشاهد التي يجتازها فرانتس بيركوف مشهد اجتماع الفوضويين السياسيين الذين كانوا يسعون الى تحطيم الديمقراطية البرلمانية التي كانت قائمة في ألمانيا في عصر الجمهورية القايمازية ، أى في الفترة بين نهاية الحرب العالمية الاولى ، واستيلاء النازية على الحكم . ويبين هذا المشهد ضياع الفرد أمام القوى الكثيرة المتحكمة في المجتمع المعاصر ، سواء منها القوى المنتظمة والقوى الفوضوية ، ويبين المشهد كذلك التدهور التي تتعرض له المفاهيم الفكرية والثقافية الأساسية . نقرأ فيه :

« الرايخ الألماني جمهورية ، ومن لا يؤمن بذلك يأخذ طلقة في رقبته . هناك في شارع كوبرنيك ، عند شارع كنيسة ميشائل اجتماع . القاعة طويلة وضيقة ، عمال وشباب بياقات مفتوحة وآخرون بياقات خضراء يجلسون على صفوف من المقاعد بعضهم خلف البعض ، نساء وفتيات وباعة كتب يدورون في المكان . ويقف على المنصة وراء المنضدة بين رجلين آخرين رجل بدين أصلعت رأسه الى نصفها . انه ينحرض ويجتذب ويضحك ويغفرى .

« ونحن لم نأت أخيراً الى هنا لنجمع . فلنستطيع ذلك ، بل نستطيع ذلك اولئك الذين يجلسون في البرلمان . وهل حدث أن سأل سائل واحداً من رفاقنا هل يريد أن يدخل البرلمان . البرلمان بالقبة الذهبية من فوق ، والكرسي الوثير من الداخل . هل قال له : أعلم ايها الرفيق ، لو انني فعلت هذا ، وذهبت الى البرلمان لكان معنى هذا ان الصعاليك زادوا واحداً . اننا ليس لدينا وقت للزعيق في المداخل ، واتارة الغبار في كل مكان . ان الشيوعيين الذين ليس لديهم قوائم يقولون : اننا نريد ممارسة سياسته فضح الكامن المكنون . فما هي النتيجة التي انتهت اليها هذه السياسة ؟ لقد فسد الشيوعيون أنفسهم ، ولا حاجة بنا الى الكلام عن سياسة فضح الكامن المكنون . هذا احتيال . فان الكامن المكنون الذي يريدون فضحه ظاهر يراه الأعمى في ألمانيا ، وما يحتاج الانسان الى الدخول في البرلمان لبلوغ هذا الهدف . ومن لا يرى هكذا بمفرده ، فلا سبيل الى مساعدته على الفهم ، لا بالبرلمان ولا بغيره . اما ان هذا البرلمان بؤرة الكلام الفارغ ، واما أنه لا يصلح لشيء الا للاحتيال على الشعب ، فتنبه تعلمه كل الأحزاب ما عدا من يسمون أنفسهم ممثلي الشعب العامل .

واصحابنا الاشتراكيون الطيبون ! نعم . ان من بينهم اشتراكيين دينيين ، ولنضع النقط على الحروف : انه يتحتم عليهم أن يكونوا دينيين ، أن يهرعوا جميعهم الى القسيس . اما ان يكون هذا الرجل الذي يجرون اليه قسيساً مسيحياً أو كاهناً بوذياً ، فأمر لا أهمية له . المهم أن يستمعوا اليه . (صيحة : وأن يصدقوه بطبيعة الحال) . ان الاشتراكيين لا يريدون شيئاً ، ولا يعرفون شيئاً ، ولا يستطيعون شيئاً . وهم ينالون في انتخابات البرلمان أغلبية الأصوات دائماً . ولكنهم لا يعرفون ما ينبغي عليهم أن يصنعوه بهذه الأصوات ، لا بل يعرفون : أن يجلسوا في المقاعد الوثيرة ، ويدخنوا السيجار ، ويصبحوا وزراء . وهذا هو ما أعطى العمال أصواتهم من أجله ، وما أخرجوا القروش من كيس نفودهم لبلوغه : لكي يترهل خمسون أو مائة من الزجال على حساب العمال . ان الاشتراكيين لم يستولوا على السلطة السياسية في الدولة ، ولكن السلطة السياسية في الدولة هي التي استولت على الاشتراكيين . ان الانسان ليتعلم كل يوم شيئاً جديداً ، ولكن ليس هناك

مثيل للبقرة التي هي العامل الألماني . العمال الألمان يتناولون ورقة الانتخاب في أيديهم المرة تلو المرة ، ويذهبون الى اللجنة الانتخابية ويقدمونها ، ويظنون أن كل شيء قد انتهى . انهم يقولون : اننا نريد أن يدوى صوتنا في البرلمان . خير لهم أن ينسئوا جمعية للفناء والانشاد .

رفاقي ! رفيقائي ! اننا لن نأخذ بطاقات انخاب ، ولن ننتخب . لماذا ؟ لأن الناخب يخضع للقانون . والقانون هو السلطة الفاشمة ، هو السلطة المباشرة للحاكمين . ان قساوسة الانتخاب يريدون غوايتنا ، فيظهرون أمامنا بسحنة طيبة ، انهم يريدون التمويه ، انهم يريدون أن يحولوا بيننا وبين أن نرى ما هو القانون ، وما هي الدولة ، ونحن لا نستطيع أن ننفذ الى الدولة من خلال ثقب أو ابواب ، الا أن نكون على أكثر تقدير حمير الدولة وحمالي ائقالتها . وهذا بالضبط هو ما يسعى اليه قساوسة الانتخاب . انهم يريدون اصطيادنا وتربيتنا على أن نكون حميراً للدولة . . ولقد حققوا هذا الهدف منذ مدة طويلة بالنسبة لغالبية العمال . لقد تربينا في ألمانيا على هدى القانون . ولكن الانسان أيها الرفاق ، لا يستطيع الجمع بين النار والماء ، وهذا شيء ينبغي على العامل أن يعرفه .

البورجوازيون والاشتراكيون والشيوعيون يصيحون معاً في جوقة واحدة ، ويفرحون وهم يرددون : البركة كلها تأتي من أعلى ، من الدولة ، من القانون ، من النظام العالي . وكل شيء على هذا النمط . جميع من يعيشون في الدولة لهم حريات نابتة في الدستور . ثابتة فيه . اما الحرية التي نريدها ، فلا يعطينا ايها احد ، بل علينا نحن أن نأخذها . وهذا الدستور يريد أن يخرج العقلاء من عقولهم ، فماذا تفعلون ، أيها الرفاق ، بالحرريات المكتوبة على الورق ، بالحرريات المكتوبة ؟ انك اذا استعملت مرة حرية من هذه الحريات ، اتى اليك الشرطي ، وضربك على رأسك . فاذ اصحت فيه قائلاً ما هذا ؟ ان الدستور ينص على كذا وكذا ، قال لك : كلام فارغ ، يا أبله . وهو على حق . ان الرجل لا يعرف الدستور ، انه يعرف الأوامر . وفي يده العصا . اما انت فعليك أن تقفل فمك .

وعما قريب لن تكون هناك امكانية اضراب في الصناعات الهامة . لقد اوتيتهم مقصلة اسمها لجان التسوية ، ويمكنكم ان تتحركوا بحرية تحت هذه المقصلة .

رفاقي ! رفيقائي ! الانتخابات تجري وتكرر ، ويقولون لكم : في هذه المرة ستتحسن الأحوال ، انتبهوا معنا ، اجتهدوا ، اعملوا داعية لنا في البيت وفي المصنع ، فما زلنا بحاجة الى خمسة اصوات ، الى عشرة ، انتظروا وسترون . نعم ، يمكنكم أن تروا شيئاً . وما هي في الحقيقة الا دائرة لا تنتهي من العمى ، وكل شيء يظل على حاله . ان النظام البرلماني يطيل أجل بؤس العمال . انهم يتحدثون عن أزمة العدالة ، ويقولون انه ينبغي اصلاح العدالة ، اصلاحها من رأسها وأطرافها ، لا بد من تجديد القضاة ، لا بد من جعل طبقة القضاة طبقة جمهورية ، تحفظ الدولة ، وتقيم العدل . ولسنا نريد قضاة جدد . اننا لا نريد اية عدالة مطلقاً . اننا نسقط اجهزة الدولة بالعمل المباشر . ولدينا الوسائل التي نستخدمها لتحقيق هذا الهدف : امتناع العمال . عندما يمتنع العمال تتوقف العجلات . وليس هذا نشيداً ينشد . اننا ، يا رفاقي ورفيقتي ، لاندعهم يخدعوننا بالحديث عن النظام البرلماني والتأمين والاحتيايل السياسي الاشتراكي كله . اننا لا نعرف سوى معاداة الدولة ، وانعدام القانون والاعتماد على قبضاتنا .

ويدور فرانتس في المكان بصحبة فيلي الشاطر ، فيسمع الكلام ، ويشترى كتباً يدرسها في جيبه. وفرانتس ليس مهتماً بالسياسة، ولكن فيلي يضغط عليه ، فهو يسمع بفضول . . .»



كان توماس من أخوه هاينريش من والفريد دوبلين يحاولون فهم محنة العصور محنة الثقافة ومحنة الفرد ومحنة المجتمع في هذا العصر الحديث الذي بدأ بداية قوية في ظاهرها واهية في داخلها ، وكان لكل منهم منهجه ، وكان كل منهم رائداً أما لنوع أدبي مبتكر أو لوسيلة فنية مستحدثة أو لطريقة مبتدعة من طرق معالجة الكلمة أو الجملة ، وكان لكل منهم من الأفكار أو التأملات الفلسفية ما يقيم عليه أعماله الفنية . وإذا كان الفريد دوبلين قد لفت الانظار بالشكل الجديد الذي اتخذته روايته « ميدان الكسندر في برلين » ، فقد ملك فرانتس كافكا على الناس لا في ألمانيا وحدها بل في أنحاء كثيرة من العالم عقولهم ووجدانهم بطريقته الفذة في التعبير التي جمع فيها بين الواقع واللاواقع وفوق الواقع في كل متكامل وجسم بها مواقف الاستحالة التي يتعرض لها الفرد في العصر الحاضر فتتخبط شجاعته وتنهار قوته وتلتبس عليه الأمور .

ولد فرانتس كافكا في براغ - مواطناً ألمانياً أو على الأحرى نمساوياً - في عام ١٨٨٣ ، ودرس القانون ثم اشتغل في عام ١٩٠٨ في مؤسسة التأمين ظل بها يترقى من وظيفة إلى أخرى حتى وفاته في عام ١٩٢٤ . وقد أصيب في وقت مبكر بالسل ولم يجد سبيلاً لعلاجه فظل عليلًا يائساً . كذلك أحاطت به في الأسرة منذ الطفولة ظروف قاسية طبعت شخصيته ، فقد استبد الوالد بالأسرة استبداداً شديداً عانى منه الابن فرانتس خاصة ، لأنه كان مرهف الحس كثير التأمل . كذلك لم تكن علاقاته الاجتماعية موفقة دائماً ، فلم يجد السبيل إلى الهدوء في احضان الأسرة، ولم يجد الرضا الكامل في العمل . وعلى الرغم من هذه المواقف كلها فقد خلف في الرواية والقصة القصيرة واليوميات والرسائل الخاصة أعمالاً تدخل في عداد الأعمال الأدبية العظمى التي عرفها القرن العشرون . وتكتنف أعمال كافكا الصعوبة التي حيرت وما زالت تحير النقاد والباحثين ، فهي وإن بدت سهلة أو ساذجة ، تحمل في طياتها الكثير من المعاني العميقة . فقد مزج كافكا الضدين معاً . مزج عناصر الكوميديا بعناصر التراجيديا ، مزج المفاهيم الفلسفية بصور من البساطة والساذجة، وتظاهر بأنه يرسم الواقع فرسم اللاواقع، وتظاهربأنه يرسم اللاواقع وأخفى في رسمه الواقع وما فوق الواقع . ولكننا نعرف أنه يصور الإنسان في عصرنا وأنه يصوره وقد تعرض للألفاظ الكثيرة وللخوف الذي لا يتبدد ولليأس الذي لا يرجى من ورائه نجاح ومشكلات الذنب والضمير والحكم والمعرفة والقوة والنفوذ .

وتتكون الأعمال الروائية لكافكا من مجموعة من القصص القصيرة ومن ثلاث روايات لم يتمكن من وضعها في الصيغة النهائية التي كانت تطوف بخياله ، ولم يتمكن من اكتمالها ، ولم يفكر في تنظيم صفحاتها وفصولها ، وتركها عند وفاته وقد أوصى بأن تحرق اعتقاداً منه أن القراء لن يجدوا فيها نفعاً . ومن حسن الحظ أن الوصية لم تنفذ ، وإن الروايات خرجت مطبوعة ، فوجد القراء فيها نفعاً كثيراً وتعلم منها الأدباء المعاصرون جميعاً . هذه الروايات هي : القضية (١٩٢٥) - القصر (١٩٢٦) - أمريكا (١٩٢٧) . تدور أحداث رواية القضية حول (يوزف ك) ، شاب في الثلاثين من عمره ، يعيش في مدينة كبيرة في عصرنا الحاضر ، يستيقظ صباح يوم عيد ميلاده فيجد الشرطة تدخل عليه حجرته وتعلنه بأنه مقبوض عليه . ويوزف ك لا يعرف الجريمة

التي ارتكبها ويظن أن شخصاً ما كاد له أو أن الأمر كلها خطأ من أساسه . ويعلم يوزف ك أن القبض عليه لا يعني ايداعه الحبس ، فله أن يذهب الى البنك الذي يعمل وكيلا به ، وأن يمارس أعماله كما اعتاد أن يمارسها ، وأن ينتظر مكالمة تليفونية تخبره بموعد المحاكمة . ويظل يوزف ك في حجرته بالبنيسون لم تتغير حياته فيها ، ويستمر في عمله بالبنك . ويتلقى يوزف ك المكالمات الموعودة . وعلى الرغم من أن التكلم لا يذكر له بدقة مكان وموعد المحاكمة الا أنه يتوجه الى المكان الذي يظن أن المحاكمة ستعقد فيه . وليس هذا المكان سوى مبنى كثير المساكن تضطرب فيه حياة أسر مختلفة . وتدفعه المصادفة العجيبة الى قاعة المحكمة فاذا هي مزدحمة لا يكاد يجد وسط الناس فيها طريقه . ويحاول يوزف ك أن يثبت للمحكمة براءته ولكن كلامه يقابل بالانطباعات المختلفة غاية الاختلاف ، تارة بالصفير وتارة بالتصفيق وتارة بالاستحسان وتارة بالضحك . ويعلم أن القضية مستمرة . وهذه هي القضية تستمر دون أن يتلو عليه أحد صحيفة الاتهام ، ودون أن يطالع القاضي فراه رأى العين . ويوزف ك مأخوذ بالمحكمة والقضية لا يستطيع أن يفلت من دائرة السيطرة التي احاطها بها . وها هوذا يجد الصعوبة أشد الصعوبة في تأدية عمله كما ينبغي ، ويضطرب في علاقاته مع الناس . ولهذا يأتي عمه اليه ويحاول مساعدته ، فهو يأخذه الى المحامي (هولد) الذي يعرف من أمور المحكمة ما لا يعرفه غيره ، والذي يدعى أنه يعرف القائمين عليها أوثق المعرفة . ويبدأ الحديث ويبسط المحامي شيئاً من فكره ولكن يوزف ك يسمع على حين فجأة كأن شيئاً يقع خارج الحجرة ، فهو يخرج ويجد الفتاة (لينى) التي تعمل في خدمة المحامي ، فيظل معها ولا يعود الى المحامي بعد ذلك . وتتعدد المشاهد وتنوع ، فما يكاد يوزف ك يسمع بشخص يستطيع مساعدته حتى يذهب اليه ، وما يلتقي بالشخص حتى يحدث شيء يصرفه عن أمره ، فهو أحياناً يتعب وينام ، وأحياناً يصاب بالاغماء أو الدوار وهو على أية حال لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه لمجابهة القضية التي فرضت عليه فرضاً والتي لا يعلم من شأنها شيئاً . انه يسمع عن صلة المصور تيتوريللى بالمحكمة فيذهب اليه ويسمع منه الكثير عن المحكمة والموظفين ، ولكنه لا يجد لديه نفعا . وهذه هي المحكمة تتسع وتتضخم حتى تصبح الدنيا كلها محكمة : محكمة في البيوت وأمام البيوت وفوق أسطح البيوت وفي داخل الحجرات وفي مكاتب البنك وفي مخازن البنك بين اكوام المهملات ، حتى في الكنيسة . يذهب يوزف ك الى الكنيسة ليلتقي بضيف من ايطاليا أتى لبعض الأعمال ، ويدخل الكنيسة عندما يعييه الانتظار ويجد فيها وسط الظلام قسيساً . حتى هذا القسيس من المحكمة . ويتحدث القسيس اليه عن المحكمة ويحكي له امثولة عن القانون الذي يقوم كالمبنى عليه حارس لا يدخل فيه الا من كان له أن يدخل . ولا يفهم يوزف ك الامثولة ولا يصل الى مفزاها . وها هوذا عام ينقضي . والمحكمة التي لم يرها تصدر عليه حكماً بالاعدام . ويأتي اليه في عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين رجلان يقتادانه الى خارج المدينة وهو يرشح لهما تماماً بل ويساعدهما على تأدية مهمتهما . وهما يقتلانه بسكين ، بينما يأتي صوت من مكان مجهول يقول : « كالكلب » .

يصور كافكا البحث عن المحكمة أو لجنة التحقيق على النحو التالي :

« واتجه ك الى السلم ليصل الى حجرة التحقيق ، ثم مالبت أن وقف ساكناً لأنه رأى على هذا السلم مداخل ثلاثة أخرى توصل الى سلالم أخرى ، هذا بالإضافة الى ممر صغير بدا في نهاية الفناء وكأنما كان يوصل الى فناء ثان . واغتاض ك لأنهم لم يبينوا له مكان الحجرة بالضبط . لقد عاملوه باهمال أو استهتار عجيب ، وعقد النية على أن يكرر ذلك في التحقيق بوضوح وبصوت عال . وأخيراً صعد الدرج ، وداعبت فكره ذكرى كلمة

الحارس « فيلليم » اليه : ان الذئب يجتذب المحكمة اجتذابا . . واستنتجك من هذه العبارة ان حجرة التحقيق تقع عند السلم الذي اختاره مصادفة .

ولقد تسبب أثناء صعوده السلم في ازعاج اولاد كثيرين كانوا يلعبون عليه . فلما شق صفهم ومر من بينهم تطلعوا اليه بالشر . وقال في نفسه : « اذا حدث وكان على أن أحضر الى هذا المكان مرة ثانية ، فلا بد ان أحضر معي اما حطوى لاكسبهم بها أو عصا لأضربهم بها » . واضطر قبل أن يصل الى الدور الأول الى أن يقف هنيهة الى أن تتم كرة من تلك التي كان الأولاد يلعبون بها مشوارها . وكان هناك صبيان صغيران وجهاهما ملتويان كأوجه كبار الأشقياء أمسكا بينظونه في هذه الأثناء . ولو انه دفعهما ليبعدهما عنه لأصابهما بأذى، وكان يخشى صراخهما .

وبدأت عملية البحث الحقيقية في الدور الأول . ولما لم يكن ك يستطيع أن يسأل عن لجنة التحقيق فقد اخترع شخصية نجار اسمه لانتس - وقد خطر بباله هذا الاسم لأن الضابط ابن أخي السيدة جروباخ كان يسمى بهذا الاسم - وأراد أن يسأل في كل المساكن هل يسكن بها نجار اسمه لانتس ليتيح لنفسه امكانية التطلع الى ما بداخها . وقد تبين بعد ذلك أن التطلع داخل الحجرات أمر ممكن حتى بدون ذلك في أغلب الأحوال ، لأن كل الأبواب تقريباً كانت مفتوحة ، وكان الأولاد يدخلون ويخرجون منها . كانت تلك الحجرات بصفة عامة حجرات صغيرة ، لها شبك واحد ، وكان السكان يطبخون طعامهم فيها أيضاً . ومن النساء من كن يحملن على ذراع طفلاً رضيعاً ، ويعملن بالأخرى في اعداد الطعام . وكانت هناك بنات مراهقات لا يرتدين على ما يبدو سوى مرايل ويجرين هنا وهناك بنشاط ما بعده نشاط . وكانت الحجرات كلها تضم مضاجع ما يزال بها بعض الناس ، كان يرقد بها مرضى أو نيام وربما تمدد بها اناس يرتدون ملابسهم كاملة . وكان ك يقرع أبواب المساكن المغلقة ويسأل عما اذا كان النجار لانتس يسكن فيها . وكثيراً ما كانت امرأة تفتح الباب وتتلقى السؤال ثم تلتفت الى داخل الحجرة فينهض أحدهم من السرير لتقول له : « هذا السيد يسأل هل يسكن هنا النجار لانتس ؟ » ويسأل الناهض من السرير : « النجار لانتس ؟ » فيقول : « نعم » رغم انه تبين بدون شك ان لجنة التحقيق ليست هنا ، وأن مهمته هنا قد انتهت . وكان هناك كثيرون يصدقون أن ك مهمتهم جداً بالعثور على النجار لانتس، وكانوا يطيلون التفكير ، ويدكرون اسم نجار آخر غير لانتس ، أو يدكرون اسماً آخر بينه وبين اسم لانتس شبه بعيد ، أو يسألون عند الجيران أو يرافقون ك الى سكن بعيد يعتقدون أن مثل هذا الرجل ربما يسكن فيه من الباطن أو يرجون أن يجدوا فيه من يستطيع أن يعطي بيانات احسن من تلك التي يعرفونها. وأصبح ك في النهاية لا يسأل بنفسه الا قليلاً ، أصبح يسير وراء مرشديه خلال الأدوار . وندم على خطئه التي لاحت له في أول الامر عملية جداً . ولما بلغ مطلع الدور الخامس قرر أن يقطع البحث واستأذن العامل الشاب اللطيف الذي أراد أن يقوده الى ما بعد ذلك ، ونزل . وما لبث أن تملكه الغضب من أن الجهد الجهد الذي بذله لم ينته به الى نهاية ، وعاد مرة أخرى يقرع أول باب في الدور الخامس . كان أول شيء رآه في الحجرة الصغيرة ساعة حائط كبيرة تشير الى الساعة العاشرة . وسأل : « هل يسكن هنا نجار اسمه لانتس ؟ » وقالت امرأة ذات عينيْن سوداوين لامعتين كانت منهمكة في غسل ملابس طفل في طست غسيل : « هناك اذا سمحت » وأشارت بيدها المبتلة الى باب الحجرة المجاورة وكان مفتوحاً . وظن ك انه يدخل الى اجتماع . كانت هناك أعداد متزايدة من الناس - لم يحفل أحد منها بالداخل - تملأ حجرة متوسطة السعة لها

نافذتان ، ولها على مقربة من السقف دهليز يحيط بها ، كان هو كذلك يفص بالناس ، وكان من بالدهليز يقفون منحنيين تلتصق رؤوسهم وظهورهم بالسقف وخرج ك لان هواء المكان ثقل عليه ، وقال للمرأة الشابة التي يبدو انها لم تحسن فهم سؤاله : « لقد سألتك عن نجار اسمه لانتس ؟ » فقالت : « نعم ، ادخل هنا من فضلك ؟ » ولعله لم يكن ليتبعها لو لم تتجه اليه وتمسك مقبض الباب وتقول : « بعد أن تدخل ساقفل الباب ، فلا ينبغي أن يدخل آخر بعدك » وقال ك : « هذا شيء معقول جداً » . ثم دخل مرة أخرى . .

هذه الصور الكاريكاتورية والعناصر المضحكة المتضاربة التي يجب الانسان ان يتأملها اكثر من مرة ليتبين مغزاها العميق ، تتكرر في روايته الثانية « القصر » . تدور أحداث رواية « القصر » حول شاب اسمه (ك) يصل في وقت متأخر من مساء يوم من أيام الشتاء الى قرية عند أسفل التل الذي ترتفع فوقه مباني القصر . ويذهب الشاب الى حان الجسر ويحاول أن يقضي الليلة حتى يأتي الصباح ويقابل أولى الشأن الذين استدعوه ليعمل موظفاً للمساحة . ولكن أهل القرية يواجهون ك بالرغبة الشديدة ولا يسمح صاحب الحان له بالمبيت الا بعد أن يتلقى ك تصريحاً تلفونياً من القصر بذلك . ويخرج ك في الصباح الى القرية الفارقة تحت الثلوج وينظر الى الأفق فيرى القصر وهو يتكون من مجموعته من المباني توشك أن تكون مدينة صغيرة ويرى للقصر برجاً لا يعلم هل هو برج كنيسة أو برج بيت . ويظيل النظر الى القصر فلا يجد فيه ما كان يجد من الروعة بل يرى مبانيه من الحجر الهش الذي يتساقط ويفقد طلاؤه ، ويتذكر ك بلدته . أما القرية ففيها بيوت ومدرسة وكنيسة . ويحاول ك الذهاب الى القصر فيكتشف أنه بعيد بعداً لم يكن يخطر له على بال ، فينحرف الى القرية ويدخل بيتاً من بيوتها يرى فيه امرأة شاحبة يفهم أنها تنتمي الى القصر . ويأخذه النعاس ، وعندما يفيق يطرده أهل البيت . ويلتقي في الطريق برجلين متشابهين غايه التشابه يعلم منهما انهما عيّنهما ساعدين له . ويضطر ك الى قبول هذا الوضع على الرغم من أن مساعديه على وشك الحضور ومعهما الأجهزة . ويعلم ك أن الانسان لا يستطيع دخول القصر الا بتصريح ، ويعلم أن الحصول على مثل هذا التصريح ليس بالشيء الهين . ويتلقى رسالة من رئيس الإدارة « كلم » يبلغه فيها بأن الشاب « برناباس » عين ساعداً له وبأن رئيس القرية سيبلغه بتفصيلات مهمته . ويعتمد ك على ذراع برناباس حتى يصل الاثنان الى بيت برناباس ، ويرى ك هناك والدي الشاب واختيه اولجا وأماليا . وينتظر فرصة ذهاب اولجا الى الحان لاحضار شيء من البيرة فيرافقها الى هناك ، فلم يعد من بقائه في البيت جدوى لأن البيت لا يتصل بالقصر ، وهو يريد أن يصل الى القصر على أية حال . أما الحان الذي تذهب اليه اولجا فهو حان السادة الذي لا يسمح فيه بالمبيت لغير السادة الذين ينزلون من القصر الى القرية في بعض المهام . ويرى ك الخدم يسترسلون مع اولجا في كثير من العيث ، ويرى بالحان الخادمة فريدا ويتقرب اليها عندما يعلم أنها عشيقه كلم . وينشأ بين ك وفريدا حب يظن ك أنه سيجد فيه السعادة والطمانينة . وفريدا تمكنه من النظر في ثقب باحد الأبواب في الحان ويخيل اليه انه يرى كلم جالسا ، وفريدا تمكنه كذلك من المبيت سراً في قاعة الشراب بالحان . وفي اليوم التالي يأخذ ك فريدا الى حجرته بحان الجسر وهو يفكر في حياة اسرية معتدلة . ولكن المساعدين يثيران حفيظته ويسببان له الضجر لأنهما لا يفترقان عنه ولا يدعان له شيئاً من حياة شخصية خاصة لا يندسان فيها . وبينما ك يظن أنه بالحصول على فريدا قد حصل على خير كثير وقد انتصر على كلم نفسه بأن جرده من عشيقته ، ويظن كذلك انه قد اقترب من القصر بما عقد من علاقة طيبة مع برناباس ، تأتي صاحبة الحان وتحدث اليه حديثاً يفهم منه انه أساء الى نفسه والى

فريدا وأنه في الوقت الذي يتصور فيه أنه يعلم شيئاً، جاهل جهلاً لا سبيل إلى إصلاحه. ويذهب إلى رئيس مجلس القرية ويدور بين الاثنين حديث طويل عن الروتين ينتهي إلى أن رئيس القرية لا يجد عملاً في المساحة يمكن أن يقوم به كـ، وأنه يخيّر بين الرحيل وبين العمل في وظيفة خادم للمدرسة حتى تقرر الدواوين شيئاً نهائياً في شأنه. ويضطر ك إلى قبول العرض الأخير على الرغم مما فيه من تحقير لشأنه ولكنه يجد فيه على أية حال مأوى لزوجته وله وشيئاً من الدفء في الشتاء ولقمة عيش. ويستمر ك في محاولاته للوصول إلى القصر أو إلى الرئيس كـ. فيذهب إلى حانة السادة ولكنه يكتشف أن الحديث إلى كـ يوشك أن يكون محالاً. ويلتقي برجل يقدم له نفسه على أنه سكرتير كـ في القرية، ومن عجب أن هذا الرجل يطلب إلى ك أن يجلس إليه ليستجوبه، فيرفض ك. وإذا كانت الأمور تسير في هذه الاتجاهات كلها من سيء إلى أسوأ، فهذا خطاب فريد يأتي من كـ يشكره فيه على أعمال المساحة التي قام بها. لا بد أن في الأمر سرّاً. ويتعرض ك لصعوبات كثيرة في المدرسة، فالمساعدان يتقربان من فريدا أكثر مما ينبغي، والمدرس يفصل ك لأنه لا يقوم بواجبه. أما ك فيرفض الفصل، ويفصل هو المساعدان السخيفين ويطردهما شر طردة. كذلك تسوء العلاقة بين ك وفريدا خاصة وقد تكررت زيارات ك لبرناباس واختيه. وتقص أولجا على «ك» قصة برناباس، وكيف رفضت اختها أماليا ذات يوم عرضاً فاجراً عرضه عليها أحد السادة فادعى هذا السيد أن أماليا أهانت السلطة وأن اسرتها مسئولة معها عما حدث، وكيف فشلت كل محاولات الشكوى والتصالح، ولم يعد أمام أولجا إلا أن تنشيء علاقات وثيقة مع خدم السادة في الحان، ولم يعد أمام أخيها برناباس إلا أن يعمل ساعياً في الديوان بلا أجر. وهذه هي فريدا تفضب من ك وتتركه وتعود إلى العمل في الحان. ويتجه ك إلى هناك في محاولة لإصلاح ما فسد من أمورهما، ويعلم في الطريق أن أرلانجر أحد سكرتيري كـ الكبار يريد مقابلته. وكيف يجد ك حجرة السكرتير أرلانجر والحجرات كلها متشابهة؟ وحتى إذا وجد الحجرة كيف يدخل والسكرتير نائم لا ينبغي لأحد أن يوقظه؟ لهذا يدخل ك حجرة أخرى ينتظر فيها، فإذا النوم يملكه فلا يفيق إلا بعد فوات الأوان. لم يستطع ك أن يعرف من أمره إلا أن اختطافه فريدا من الحان قد سبب ارتباكاً كبيراً هو المسئول عنه، وأن وجوده في هذا المكان يزعج السادة أزعاجاً شديداً. وينتاد «ك» إلى الخمارة حيث ينام على لوح من خشب. ويلتقي في الخمارة ببيبي التي خلفت فريدا أثناء غيابها، ويدور بينهما حديث تعرض فيه البنت عليه أن يأوى إلى حجرة الخادمتين في حان، وأنه ينتهي الشتاء ويأتي الربيع. وتنتهي الرواية بحوار بين ك وصاحبة الحان، كان ك يظن أنها لا تهتم بالثياب، فإذا بها مفرمة بالثياب إلى حد يجاوز المألوف، ويتهمة ك بأنها كذابة، فتدّ التهمة إلى نحره وتقول عنه أنه أما مجنون أو طفل أو إنسان شرير جداً خطير جداً.

((ك)) هو في اعتقادنا الشخص الذي يبحث عن مقومات حياته، وهذه المقومات تجتمع على هيئة رمز يمثل شخص خرافي هو «كلم» أو «بناء خرافي» هو القصر. أنه يفشل في امتلاك مقومات الحياة لأنه ضعيف الإرادة، مشتت الذهن قليل الحيلة، وهو يتعرض لتأثيرات المجتمع القائم التي أصبحت تؤثر على حياة الناس تأثيراً مفرطاً في القوة والتشعب والخبث، وأصبح الإنسان يتعرض لسلطة مجهولة يعرفها ولا يراها تلعب به كما يلعب الطفل الساذج أو الرجل المحترف بالكرة. وأخطر ما يتعرض له «ك» هو أنه يترك التيار يجرفه فيخرج عن أهدافه الأولى وينهك قوته في صراع مع أشياء يظنها ذات أهمية وما هي من الأهمية بمكان.

ومن أطرف ما في رواية «القصر» تصوير كافكا للعمل في الدواوين وللإجراءات التي تتخذ

في الامور المختلفة ولاصناف الموظفين كبارهم وصغارهم . ويأتي هذا التصوير في مواضع متعددة من الرواية وبخاصة في احاديث بين ك ورئيس مجلس القرية ، وبين «ك» واولجا وبين ك وصاحبه الحان . وهذا هو جانب من حديث ك مع اولجا عن عمل برناباس في القصر ثم عن العمل في القصر عامة :

وقالت اولجا : « لو ان برناباس عرف له عملاً آخر يقوم به بدلاً من شغلة الساعي هذه التي لا ترضيه لما تأخر عن الانصراف عنها (. . .) انها لا ترضيه وله في ذلك أسباب مختلفة ، ولكنها على أية حال خدمة للقصر ، او هي على أية حال من قبيل خدمة القصر ، وهذا ما ينبغي على الانسان على الاقل ان يؤمن به . فقال ك : « كيف هذا ؟ هل أنتم في شك حتى من هذا ؟ » فقالت اولجا : « في الحقيقة لا يساورنا في ذلك شك ، فبرناباس يذهب الى دواوين المستشارية ويخالط الخدم هناك كواحد منهم . ويرى من بعيد بعض الموظفين متفرقين ، ويتلقى رسائل ذات أهمية نسبية ، بل يتلقى أحياناً رسائل شفوية لينقلها كما سمعها ، وهذا كثير ونحن نفخر بما استطاع أن يحققه وهو ما يزال في سن الشباب الفض . وهز ك رأسه ، ولم يعد يفكر في العودة ، وسأل : « هل لديه زى خاص ؟ » فقالت اولجا : « اتعني السترة ؟ لا ، لقد صنعتها له أمالياً حتى قبل أن يعمل ساعياً . ولكنك تقترب من النقطة الحساسة . فقد كان يتوقع منذ وقت طويل أن يحصل ، لا على زى رسمي - فليس هناك شيء من هذا في القصر - ولكن ، على بدله . ولقد تلقى تأكيداً بهذا ، ولكنهم في القصر يتصرفون ببطء شديد فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات . وأصبح شيء هناك هو أن الانسان لا يعلم معنى هذا البطء . فهو قد يعني ان الموضوع يسير سيره الروتيني ، ولكنه قد يعني كذلك ان الموضوع لم يبدأ سيره بعد ، اى انهم يريدون على سبيل المثال اختبار برناباس . ومن الممكن ان يعني البطء ايضا ان الاجراءات قد انتهت ، وان التأكيد الذي سبق ان اعطي لبرناباس قد سحب لسبب ما ، فلن يحصل على البدلة أبداً . ولا يستطيع الانسان ان يعرف شيئاً أكثر دقة ، أو لعل الانسان يعرفه بعد مضي وقت طويل . والناس هنا يتناقشون حكمة لعلك تعرفها : ان القرارات الحكومية خجولة كالبنات الصغيرات » . فقال ك وقد تناول العبارة بجدة أكثر مما فعلت اولجا : « هذه ملاحظة طيبة ، وربما اتصفت القرارات الحكومية بصفات أخرى من تلك التي تتصف بها البنات الصغيرات » . وقالت اولجا : « ربما . وأنا لا أعرف مقصدك . وقد تقصد مدحها . أما فيما يختص بالبدلة الحكومية ، فهي هم من الهموم التي يعاني منها برناباس ، ولما كنا نشارك بعضنا بعضاً في حمل الهموم ، فانها ايضا من همومي ، (. . .) وبرناباس ليس بطبيعة الحال موظفاً ، ولا حتى من احط درجة ، وهو ليس من الخطل بحيث يرجوان يصبح موظفاً ، (. . .) فهل برناباس من كبار الخدم ؟ لا . (. . .) ومعنى هذا انه قد يكون واحداً من صفار الخدم ، ولكن هؤلاء الخدم الصفار يلبسون البدل الحكومية ، على الاقل عندما ينزلون الى القرية ، وهذه البدلة الحكومية ليست زياً رسمياً بمعنى الكلمة ، هذا الى ان هناك اختلافات كثيرة تعتورها ، ومهما يكن من أمر فان الانسان يتبين الخادم القادم من القصر بالنظر الى ثيابه ، ولقد رأيت انت بنفسك بعض هؤلاء الرجال في حان السادة . وأبرز ما في هذه الثياب انها غالباً ضيقة تلتصق بالجسم التصاقاً شديداً ، فما يمكن لفلاح أو عامل أن يستخدمها . اذن فبرناباس ليس لديه مثل هذه البدلة ، وليس هذا الأمر من الامور المخجلة المزربة فحسب ، فهذا مما يمكن احتماله ، ولكنه من الامور التي تجعل الانسان يشك في كل شيء خاصة في الساعات الحزينة ، ولقد مرت بنا ، ببرناباس وبى تلك الحالات مرات ليست بالقليلة . عند ذاك نتساءل هل

هذا العمل الذي يقوم به برناباس خدمة للقصر . انه بكل تأكيد يذهب الى بعض المكاتب الحكومية، وما هذه سوى جزء من الكل ، وعند المكاتب التي يذهب اليها حواجز من ورائها مكاتب اخرى . وليس هناك ما يمنعه من النفاذ اليها ، ولكنه لا يستطيع أن يتقدم اليها عندما يجد مرءوسيه الذين يتصرفون فيما لديهم من امور سيصرفونه . والانسان هناك عرضة للمراقبة الدائمة ، أو هو الأقل يظن ذلك . وحتى اذا هو تقدم الحواجز ، فما النفع الذي يمكن أن يصيبه ، اذا لم يكن لديه عمل فأصبح هناك دخيلاً ؟ ولا ينبغي ان نتصور هذه الحواجز على انها حدود معينة - وهذا شيء لا يفتأ برناباس يلتفت نظري اليه . فهناك كذلك حواجز في المكاتب التي يذهب اليها . ومعنى هذا ان هناك حواجز يتخطاها وليس منظرها بمختلف عن منظر تلك التي لم يتجاوزها بعد ، ولهذا فمن الممكن ان يذهب الانسان مسبقاً الى ان المكاتب التي تقع خلف هذه الحدود لا تختلف اختلافا جوهرياً عن تلك التي عرفها برناباس . كل ما في الأمر أن الانسان في ساعات حزنه يظن هذا الظن . ثم يستمر الشك والانسان لا يقدر على مقاومته . ويتكلم برناباس مع موظفين ، ويتلقى رسائل . ولكن من هم هؤلاء الموظفون ؟ وما هي هذه الرسائل ؟ لقد قال لي انه نقل الى « كلم » ، وانه يتلقى منه شخصياً الأوامر . وهذا كثير جداً ، فكبار الخدم انفسهم لا يصلون الى هذا الحد ، هذا كثير جداً ، بل هو اكثر مما ينبغي ، وهذا هو المخيف في الأمر . تصور انه نقل الى « كلم » مباشرة وانه يكلمه ويسمع منه . ولكن هل الأمر فعلاً كذلك ؟ نعم ، انه كذلك . ولكن لماذا يشك برناباس في أن ذلك الموظف الذي يسمونه « كلم » هو فعلاً « كلم » ؟ (. . .) على أننا نتكلم أحياناً عن « كلم » ، وأنا لم أر « كلم » بعد - وأنت تعرف أن فريدا لا تحبني كثيراً ، وما كانت لتسمح لي بأن اتطلع اليه - على ان شكله معروف بطبيعة الحال في القرية ، فقد رآه بعض الأهلالي ، وكلهم سمعوا عنه ، ولقد تكونت صورة لكلم من التصورات ومن الشائعات ومن بعض النوايا الثانوية الزائفة ، وهي صورة صحيحة في خطوطها الأساسية ، ولكن في خطوطها الأساسية فقط ، وفيما عدا ذلك فهي صورة متغيرة ، ولعلها ليست متغيرة بالدرجة التي يتغير بها شكل كلم في الحقيقة ، ويقال ان شكله يختلف عنها اختلافا تاماً عندما ياتي الى القرية ، ويختلف عنها عندما ينصرف عن القرية ، ويختلف عنها قبل أن يشرب البيرة ، ويختلف عنها بعد أن يشرب البيرة ، ويختلف عندما ينام ، ويختلف عندما يكون وحده ، ويختلف عندما يتحدث ، ويختلف اختلافاً أساسياً - وهذا شيء بديهي - عندما يكون في القصر . بل ان الروايات المتناقلة في القرية تتضمن اختلافات كبيرة جداً ، اختلافات في الطول والمظهر والبدانة واللحية ، وهي لحسن الحظ تتفق فيما يتعلق بالشوب الذي يرتديه ، انه يرتدي دائماً ثوباً بعينه : حلة سوداء لها سترة ذات طرفين طويلين . على ان هذه الاختلافات لا ترجع الى اسباب من السحر ، بل هي اختلافات بديهية ترجع الى المزاج في لحظة بعينها ، والى درجة الانفعال والى درجات متباينة لا حصر لها من الأمل أو اليأس يكون فيها المشاهد الذي لا يتمكن في غالب الأحيان من رؤية كلم الا لحظة . (. . .) أما الشيء الذي يتسم في نظري بمزيد من الأهمية فطريقة كلم في التعامل مع برناباس . وكثيراً ما حدثني برناباس عنها ، بل ووضحها لي بالرسم . لقد جرت العادة على اقتياد برناباس الى مكتب كبير من مكاتب المستشارية ، ليس مكتب موظف واحد ، بل هي حجرة تقسمها طويلاً منصة عالية واحدة تمتد من حائط الى الحائط الآخر الى قسمين ، قسم ضيق لا يكاد يكفي ليعبر فيه شخصان أحدهما بجانب الآخر : هذا هو مكان الموظفين . . . وقسم واسع هو مكان أصحاب الحاجات والمتفرجين والخدم والسعاة . وهناك على المنصة كتب كبيرة مفتوحة ، صفت أحدها بجوار الآخر ، والموظفون يقفون عند غالبية هذه الكتب ويطلعون فيها . ولكن الموظفين

لا يقون عند كتاب واحد دائما ، بل يتبادلون ، لا الكتب ، بل الأماكن . وأعجب شيء في رأي برناباس هو مشهد الموظفين وهم يمرون بعضهم على البعض أثناء تبادل الأماكن في هذه المساحة الضيقة . وهناك في مقدمه مناضد صغيرة منخفضة ملاصقة للمنصة ، يجلس اليها كتبة يسطرون ما يمليه عليهم الموظفون . وبرناباس يدهش دائما لطريقة الإملاء والكتابة . فالموظف لا يصدر أمراً واضحاً للكاتب بأن يكتب ما سيمليه عليه ، والموظف لا يملئ بصوت عال ، حتى ان الانسان لا يكاد يلحظ انه يملئ ، بل يراه وقد بدا عليه انه يقرأ كما كان يقرأ من قبل ، أو هو يهمس ، والكاتب يسمع همسه . وكثيراً ما يملئ الموظف بصوت شديد الانخفاض لا يستطيع الكاتب ان يسمعه وهو جالس فهو يهب واقفا ليتلقى الجملة ، ثم يجلس بسرعة ليسجلها ، ثم يهب واقفا مرة أخرى وهكذا دواليك . . . » .

اما الرواية الثالثة « أمريكا » او الرواية الأمريكية ، فانها تختلف في هيكلها الاساسي عن الروايتين السابقتين ، فلم يشأ فرانتس كافكا هنا ان يغلب الجانب الرمزي على الجانب الصريح ، بل ترك قدراً كبيراً من الأحداث واضحة ينطق بذاته عن معناه . اما الاسلوب فهو هو لم يتغير ، اسلوب الفكاهة المريرة وخط المكونات الواقعية بالاحتمالات غير الواقعية والتقلب دون تمهيد بين الاضداد .

تدور الاحداث حول فتى في السادسة عشرة من عمره أرسلته أسرته الى أمريكا لأنه أخطأ مع خادمة فحملت ووضعت طفلاً ولم تجد الأسرة مهرباً من الفضيحة في غير هذا التصرف . والتقى الفتى ، واسمه كارل روسمن ، على السفينة بالعامل القائم على وقود الآلات ، وفهم منه ان مهندس السفينة سيء اليه ويظلمه ، فقرر كارل ان يذهب الى القبطان ويعين الرجل المظلوم على بلوغ حقه . فلما كان في كابينة القبطان تقدم اليه رجل وقال انه عمه الأمريكي وقد علم بخبر وصوله من الخادمة . ونزل كارل مع عمه من السفينة الى الميناء وقد نسي مظلمة العامل ووعدته اياه بمساعدته . وعاش كارل في البيت العظيم الذي يمتلكه العم الفني الذي تقدر ثروته بالملايين والذي وصل بجهوده الى أن اصبح عضواً في مجلس الشيوخ . ولكن كارل كم يكن يرتاح الى هذه الحياة ، فقد عزله العم عن العالم الخارجي تماماً وامره بأن يعكف على تعلم اللغة واتقانها حتى يبدأ نشاطاً مثمراً في المستقبل . وحدث ذات يوم أن تلقى كارل دعوة من صديق للعم يدعى پولوندر لزيارته في بيته الريفي قرب نيويورك ، وعلى الرغم من ان كارل كان يعلم ان عمه لا يمكن ان يوافق على هذه الدعوة ، وانه لو قبلها اثار غضبه عليه ، فقد ذهب الى السيد پولوندر . ووجد هناك جواً غير الجو الذي اضطره العم اليه ، كان الفرح يملأ جنبات البيت ، وكانت البهجة تشع من كل ناحية . وعرف كارل ابنة السيد پولوندر التي اقتادته خلال البيت بين حجرات وممرات لو لم تكن معه لتاه فيها ولما اطمأن الى موطنه قدم . وتحولت العلاقة بين كارل والبنت الى الجدل ثم الى الشجار والمصارعة ، والغريب ان البنت هي التي غلبت كارل واذلته . وبدأ كارل يفكر في عمه ، وفي العودة الى البيت ، ولكن شخصاً يدعى جريرن اعترض سبيله وعمل على تعطيله حتى انتصف الليل فقدم اليه خطاباً من عمه يوبخه فيه على فعلته ، ويخبره بأنه قد تبرأ منه لخروجه على امره الواضح ومفادته البيت ، ولهذا لم يعد له ان يعود الى البيت مرة ثانية . وفتح كارل عينيه على حقيقة مريرة : لقد أصبح في الشارع . والتقى في الشارع باثنين من الاشقياء هملا ديلا مارش وروبنسون وعداه بمساعدته على الحصول على عمل فأمّن لهما وصدقهما ، وترك الحجرة وخرج لبعض شأنه ، فلما عاد وجد حقيبته قد افتضت فضاع منها ما ضاع واضطرب ما اضطرب ، فقرر الافتراق عن الرجلين . وساعدته طبخة الفندق على الحصول على عمل ، كان عملاً بسيطاً في الفندق

ولكنه كان يرجو أن يرتفع سريعا فيصل الى الثروة والرفعة . عمل كارل اذن خادما للمصعد الكهربائي واستمر يؤدي واجبه على خير ما يستطيع حتى فاجأة روبنسون بريارة قبيحة . فقد جاء اليه بعد أن اسرف في الشراب ففقد وعيه ، وختى كارل الفضيحة ، فترك المصعد وهرع الى حجرته ليخبيء روبنسون المخمور في فراشه قبل أن يفتن الى مقدمه احد . وعلم رئيس الخدم بانصراف كارل عن المصعد ، واهماله العمل ، فغضب لذلك اشد الغضب ، وانهال بالتوبيخ عاياه واستجوبه وحقق معه في حضور الطباخة ، وادانه بتهم متعددة ، وطرده من العمل . ولو لم يهرب كارل لأكملت الاعجوبة بالضرب الذي كان البواب قد اتى واستعد له . ولم يستطع كارل ان يأخذ معه سترته ، واذا كان قد نجا بجلده فقد فقد أوراقه وماله . وأصبح على هذه الحال مضطراً الى القبول بعمل حقير في الظلام لدى ديلامارش ، ولكنه كان في الوقت نفسه يضم الهرب . وقرأ ذات يوم اعلانا عن مسرح طبيعي في اوكلاهوما يفتح ذراعيه للجميع ، فسافر الى هناك وتقدم ، فقبل دون أن يطالبه احد بأوراق عن شخصيته وهويته ، وعلم أن هذا المسرح الطبيعي لا يفرق بين الناس ولا يثقل على احد من المتقدمين للعمل بمطالب معينة ، فهو بحاجة الى الجميع .

الى هنا تنتهي الرواية التي لم يفرع فرانتس كافكا لاتمامها ، ويبدو انه كان يريد لكارل روسمن أن يوفق في حياته في العالم الجديد ، وأن يتعلم من الاضطرابات التي تعرض له ، والمشكلات التي تعترض سبيله ، وأن يجد من الاسس القويمه ما يمكن به لنفسه ، فيحترف عملاً ينفع الناس ، ويفرق بين الاخيار والاشرار ، ويتبين الفرق بين ما هو واضح وما هو غامض متشعب ، ويتوصل الى نقاط التقاء بينه وبين الآخرين ، فيجد الاطمئنان بعد القلق ، والاخلاص بعد الخيانة ، والراحة بعد النصب ، والرفق بعد العنت . - وسواء أراد كافكا للرواية أن تنتهي الى نهاية بعينها ، أو أراد لها أن تبقي على هذه الصورة أو أراد لها أن تحرق مع غيرها ، فالجزء الكبير الذي بين ايدينا يطلعنا على الوان النقد التي برع فيها كافكا : نقد المجتمع الذي اضطرت مفاهيمه - نقد البناء الهائل المخيف للدولة - نقد القيم الاخلاقية التي اختلت موازينها ، ويطلعنا على صنوف التحليل التي يتناول بها الانسان في مواجهة هذه العناصر المخيفة المضطربة الهائلة المختلفة : الانسان الحائر القلق الذي يسعى الى معرفة قدراته وامكانياته حتى تكتمل شخصيته ويتمكن من الاندماج في مجتمع الآخرين .



ومحنة الانسان في العصر الحاضر هي الموضوع الرئيسي أيضا في أعمال هرمن هيسه الذي كان ينظر بالاحترام والتقدير الى أعمال معاصريه العظام توماس من هاینريش من والفريد دولبلين وفرانتس كافكا ، وكان يجد بينه وبينهم من الروابط العميقة أكثر مما يبدو للقارئ المتعجل . ولد هرمن هيسه في كالف في جنوب ألمانيا في عام ١٨٧٧ وكان أبوه يريد له ان يتعلم اللاهوت وان يشتغل بالتبشير منله ، ولكن الصبي لم يجد في نفسه ميلا لهذا النوع من العمل ، ولم يجد في نفسه ميلا الى متابعة الدرس في مدارس كثيرة القيود ، وفضل أن يعتمد على نفسه وأن يقرأ ما يحلو له . فترك التعليم المنظم وعمل في بيع الكتب حتى تأكدت قدرته على الكتابة ، وأصبح يستطيع العيش من قلمه ، فاحترف الأدب منذ عام ١٩٠٤ وجمع هرمن هيسه الى العلم المكتوب علماً بالبلاد والناس اجتناه من رحلات كثيرة وصلت به احداها (عام ١٩١١) الى الهند التي أثرت ثقافتها على فكره ووجهته الى التأمل والتعمق في الروحانيات . وكان هرمن هيسه

معارضاً للنظام النازي الذي سيطر على ألمانيا بين ١٩٣٣ و ١٩٤٥ ولهذا هاجر الى سويسرا وعاش بها . وفي عام ١٩٤٦ حصل على جائزة نوبل وظل يحظى بالاحلال والتقدير حتى مات في مونتانيولا في عام ١٩٦٢ .

وكان أعمال هرمن هيسه كتلك الاحجار النبي يضعونها على الطرق حاملة رقماً يدل على نهاية مرحلة وبداية اخرى الى ان يصل الانسان في الطريق الى منتهاه . كل عمل من أعماله يهدف للذي بعده ، ويرتفع بالمضامين الى ان تصل الى القمة في العمل النهائي العظيم : « **لعبة الكريات الزجاجية** » * . ويمكن القول بأن هرمن هيسه كان طوال حياته مشغولاً بالانسان يريد ان يسبر افواره ، وان يستجلي غوامضه ، ويريد ان يعرف كيف ينمو وكيف يندمج المجتمع ، ويريد ان يرى تأثير الدنيا عليه ، وتأثيره على الدنيا ، فلما جمع في ذلك كله من المعرفة قدراً ليس بالقليل عكف على الانسان والثقافة يدرسهما معا ، ويحدد صنوف التفاعل بينهما وكيف تفسد تفسير الى الشر وكيف تصلح فتسير الى الخير . في عام ١٩٠٤ نشر هرمن هيسه رواية « **بيتر كامينتسند** » يصور فيها حياة شاب ، ويعتمد فيها على أحداث حياته هو . واذا كان قد سلك في تشكيل الأحداث ورسم الشخصيات ما يمكن ان نسميه بسبيل الرومانتيكية المحدثه ، فان الهدف الاساسي لا يخفى علينا وهو محاولة الابصار بحياته هو وتحليلها . تدور الأحداث حول بيتر كامينتسند الذي ينشأ في قرية بسيطة بالجبل على الفطرة بعيداً عن المدينة ومؤثراتها ، فما يكبر حتى يترك موطنه ويهيم في الارض متنقلاً من بيئة الى بيئة ومن ثقافة الى ثقافة ، يجمع الخبرة الى الخبرة ، وكأنه ظمآن الى شيء بعينه يبحث عنه فيرتوى . وهو ينزل باريس فيتعرف على الثقافة الرقيقة المصقولة ثم يمجها ، وينزل ايطاليا فيحس فيها بالجمال والصفاء . ولكنه لا يستطيع ان يقيم حياته على ما اجتنى من خبرات ، فهو يعود الى قريته ويفتح هناك حانة تمكنه من الحياة بين أهله على النحو الذي افوه وارتاحوا اليه .

في عام ١٩٠٦ أخرج هرمن هيسه روايته « **تحت العجلة** » التي يتابع فيها تطور انسان موهوب فنياً لا يفهمه أبوه ، ولا يجد أمّاً تحنوا عليه ، ولا يجد في المدرسة ما يعينه على تطوير قدراته ، بل يجد المدرسين يثقلون عليه بالواجبات حتى الاعياء . ويجد الصبي واسمه هانس جيبينات زميلاً له ينكر على المدرسة جهودها ، ويشك في نصائح المدرسين ومناهجهم ، ويعالج الشعر ويسترسل في عالم الخيال والاحلام الى ما ترضى به نفسه ، هذا هو هرمن هايلنر . وتنعقد بين الاثنين أواصر الصداقة . وتظهر نتائج هذه العلاقة تدريجياً . فبعد ان كان هانس جيبينات منضوياً تحت لواء السلطة ، باذلاً الجهد فوق الطاقة ، اذا هو يتراخي ، فيتأخر في الدرس ، ويحزن هو لتأخره ، ويصاب بالصداع والهلوسة . أما صديقه هايلنر فيهرب من المدرسة ، ولا يعود اليها . وأما هو فيتحول الى عنصر لم تعد للمدرسة رغبة فيه . وهو في البيت يحس بوحشة ، ولا يجد في العمل النشط ما يفريه او يرضيه ، واذا كانت ظروف الحياة تضطره الى العمل في ورشة لاصلاح الآلات ، واذا كانت المصادفات تقربه من الفتاة ايما وتتهيء للحب بينهما ، فان السعادة تظل بعيدة المنال . لقد فقد الحنان صغيراً ، وتحمل الصعاب في المدرسة ، وبصره صديقه بالفرق بين عالم حاضر مضطرب وعالم جميل تهفو اليه الاحلام ، فتحطمت نفسه بين العالمين ، فلا هو سعد بهذا ولا هو بلغ ذلك . وها هو ذا يخرج ذات يوم للنزهة فلا يعود ،

* صدرت منذ بعض الوقت بالقاهرة ترجمة عربية لهذه الرواية الضخمة ، وقد قام بالترجمة كاتب هذا المقال نفسه - (المحرر) .

ويجدونه في اليوم التالي غربقا . ولا ينبغي تضييع الجهد في البحث فيما إذا كان قد أغرق نفسه ، أو كان التيار هو الذي جرفه . لقد انتهى الشاب الى النهاية الاليمة التي تجمعت اسبابها .

ويستمر هرمن هيسه في دراساته لنفسه وللنفس البشرية وان شئنا الدقة في دراسته لنمط بعينه من الناس هو نمط الانسان الموهوب الذي يحتدم الصدام بينه وهو ينمو في اتجاهه هو وبين ظروف الحياة القاسية التي تتطور في اتجاهها هي . وتظهر له رواية « جرتروود » في عام ١٩١٠ التي يتمكن فيها الانسان الموهوب من السيطرة على نفسه ، فلا يندفع الى الهاوية التي اندفع اليها هانسن جيبنرات ولا يلجأ الى الاستسلام كما فعل بيتر كامينتسند . الانسان الموهوب هنا هو العازف والمؤلف الموسيقي « كون » الذي يبرع في الفن ويلتمس لنفسه في المجتمع تفوقا يقابل تفوقه في فنه . ولكنه يخطئ السبيل . انه يحاول أن يثبت لبنت جميلة انه شديد الجراءة ، عظيم القوة فيندفع على الجليد بالزحافة اندفاعا جنونيا فتقلب الزحافة ويشرف هو على الهلاك . وهو ان لم يمت فقد أصيب بعاهة دائمة ، لقد شلت ساقه . وفقد بسطة الجسم ومهابة المنظر ، وأصبح لا يرجو النبوغ الا في فنه . وانتج الشيء الكثير من الأعمال الموسيقية الناجحة ، وكان المغني « هاينريش موت » يؤدي الأناشيد والألحان الفنائية الكبيرة بمهارة فائقة ، فاصلت بينه وبين « كون » علاقة صداقة وعمل في الوقت نفسه . كان « موت » شابا جم القوة شديد الجاذبية ، وكان « كون » بعد الحادثة انسانا ضعيف الحيلة شديد الحساسية . والتقى « كون » بجرتروود وأحبها ، وصارحها برغبته في الزواج فردته برفق ، وما تقرب اليها « هاينريش موت » حتى بشت له وتزوجته . وحزن « كون » على نفسه حزنا شديدا ، وأظلمت الدنيا في وجهه ، وفكر في الانتحار ليخرج من الدنيا وما فيها من مصائب لا قدرة له على تحملها . وعلم ان والده قد مرض مرض الموت فذهب اليه ، ولزمه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . وكأنما كانت هذه الخبرة الاليمة جرعة الدواء المريرة التي تأتي بالشفاء ، فعاد الى فنه والى حياته . أما الزيجة التي انعقدت بين جرتروود وهاينريش موت فلم تكن زيجته موفقة ، فقد افترق الزوجان وانتحر هاينريش بعد ذلك . ولكن كون لم يشأ ان تتغير علاقته بجرتروود بعد هذه الأحداث ، وظل يوليها ما يوليهِ الصديق الكريم صديقه .

تشهد هذه الرواية وسابقتها بما كان يعتمل في نفس هرمن هيسه من حيرة لا تجد سبيلا الى الاطمئنان الحقيقي ، ولا نظننا نخطئ اذا ذهبنا الى انه ومعاصريه كانوا يبصرون بكارثة الحرب تقبل عليهم مندفعة لا يستطيعون لها ردا . فلما نشبت الحرب العالمية الاولى وقف منها موقف المناهض ، وظل يدعو الى السلام لا يخشى بطشا ولا يهرب تشنيعا : « لا اومن الا بالانسانية ولا شيء غير الانسانية » . على ان الازمة العامة تركت بصماتها على داخل نفسه . « فأصبحت اخفق في كل امر . . . وأصبحت وحيدا يائسا ، وأصبح الناس يسيئون فهم كل أقوالي وأفكاري ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، وأصبحت أرى هوة سحيقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لي جديرا بالرغبة ، معقولا ، طيبا . . . ورأيتني مدفوعا الى الاقرار بأن البحث عن أصل محنتي لا يصح أن يتجه الى ما هو خارج عني ، بل ينبغي أن يتجه الى داخلي ، وأيقنت انه لا يحق لانسان أن يتهم الدنيا كلها بالجنون والغلظة وان محنتي تعني أن الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلي ما دمت أجدني مصطدما مع الدنيا كلها ويبحث في نفسي ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيما » . - وتابع هرمن هيسه في بحثه في نفسه طريقة الهندو التأملية تارة ، ومنهج التحليل

النفسي الفرويدى تارة اخرى . وأفاد فنه الروائى من هذه الخبرة الأليمة عمقا جديدا يتمثل فى مزيد من الصوفية ومزيد من التحليل السيكولوجي . وخرجت رواية « **دميان** » (١٩١٩) تحمل هذا الطابع . وتكاد رواية « **دميان** » أن تكون قصة ذاتية يحكي فيها هرمن هيسه فصلا أو فصولا من حياته هو ، وإذا كانت الرواية تحمل اسم « **دميان** » فالشخصية الرئيسية الحقيقية فيها هي شخصية سانكلير الذى يتبين منذ نعومة اظفاره ان هناك عالمين يحيطان به ، عالم خير متكلف يحرص الوالدان والمعلمون على فرضه على الصفار فرضاً ، وعالم شر واقعي يفرض نفسه على الصفار والكبار جميعا . وما يتبين هذا حتى تضطرب نفسه ، ويستبد به القلق ويقع فى حبال صبي شرير يجره الى أعمال قبيحة من السرقة والكذب . ثم يظهر دميان فى حياته . دميان تلميذ جديد يأتي الى المدرسة له خلق من نوع آخر ، فهو مستقل فى الفكر ، متزن فى الحكم . ويتمكن دميان من ابعاد سانكلير عن الصبي الشرير ، ويوضح له سبيل اصلاح ما فسد من نفسه ، ويعلمه أن يفرض فى اعماق نفسه وأن يلتمس الراحة فى ذاته والطمأنينة فى باطنه . ولكن سانكلير لا يجد القوة التي تمكنه من الاندفاع الى أمام ، بل يجد صورا من حياته الساذجة فى الطفولة تشده اليها . ويظل سانكلير مضطرب النفس ، يرى فيه الآخرون كائنا حائرا ، ظاهره شيء وباطنه شيء آخر ، وهو يسلك فى حياته مسلكا مختلطا ، يواجه الناس بغلظة ، ويعانى فى وحدته من الخجل ، ويعالج سانكلير الرسم ، ويحاول أن يرسم وجه صبية أحبها ، ولكن الملامح تتغير بين يديه وتقترب دائما من ملامح دميان . والحقيقة انه وقد فشل فى المدرسة ، انتقل الى مدرسة اخرى خارج المدينة ، ولم يعد يرى صديقه ، وأصبح الحنين اليه يؤرقه . وسعى سانكلير ما استطاع الى ترتيب ما اضطرب من أحوال نفسه ، ووجد أساسا صالحا لحياته يصور له أن أهم ما ينبغي عليه الاهتمام به هو التقدم الى أهداف يحس بان واجبه التقدم نحوها . وأتم سانكلير المدرسة الثانوية والتحق بالجامعة ، فالتقى هناك بدميان وعرف والدته السيدة ايفا ، فوجد فيها صورة المرأة الرقيقة الحنونة العظيمة التي كان خياله يحوم حولها ، وتصور أن المحن النفسية والاضطرابات الفكرية أشياء تعرض أثناء الحياة وتمهد للتقدم والنهوض . ولكن آماله تنهار فجأة عندما تندلع نيران الحرب العالمية ، ويضطرب هو وصديقه الى الاشتراك فيها ، ويسقط دميان فى الحرب ، ويظل سانكلير على قيد الحياة يرى فى ذات نفسه صورة الصديق الذى أعان صديقه أخلص العون وأقيمه .

وتبين رواية « **سيدهارتا** » التي ظهرت فى عام ١٩٢٢ ورواية « **نرتسيس وجولد موند** » التي ظهرت فى عام ١٩٣٠ الاتجاه الذى لفت نظرنا فى ادباء سابقين ، الاتجاه الى التاريخ والى البعيد على عادة الفنانين والمفكرين اذا ضاق بهم الحاضر بمكانه وزمانه . تدور أحداث **سيدهارتا** حول عام ٥٠٠ قبل المسيح فى الصين ، والشخصية الرئيسية فيها هي الشخصية المتكررة عند هرمن هيسه ، شخصية الانسان الموهوب الباحث عن نفسه بينه وبين الناس أو الباحث عن نفسه بينه وبين الثقافة ، هنا يأخذ البرهمي سيدهارتا نفسه بالتأمل والصوفية ، عله أن يصيب من العلم ما يرتاح له صدره . ويشترك مع سيدهارتا فى سعيه صديقه جوفيندا ، ويذهب الاثنان الى بوذا يلتسمان ما لديه من علم ، فلا يجدان ما كانا يتوقان اليه . ويفارقان . أما سيدهارتا فيرتمي الى خضم الحياة فتعلمه الفانية **كامالا** الحب ويعلمه التاجر كاماسوامي التجارة . ولكن الخبرة التي أصابها زادته نفورا من الحياة ، وحملته على أن يشد الخطى الى النهر ليرتمي بين مياهه ويتخلص من الحياة التي استغلقت عليه ولم يعد يطمئن الى شيء من امورها . ويرده الحوذى فاسيدوفا عما اعتزمه ، ويكشف له السر الذى ضل عنه : سر الحياة يرمز اليه النهر بتياره المستمر الذى لا ينقطع ، والذى لا ينساب على وتيرة واحدة بل يعلو ويهبط . الحياة تجمع بين

الظواهر المتعارضة ، وتضم الأضداد في كل متسق ، فما ينبغي ان ينظر الانسان الى الاسود دون ان يضم اليه الأبيض ، والقيح دون أن يجمع اليه الجميل . هذه المعرفة التي تجلت لسيد هارتا في هذه اللحظة الفاصلة كانت تعني بالنسبة اليه النضج والاكتمال .

اما رواية « نرتسيس وجولد موند » فهي تصور أحداثاً تجري في العصر الوسيط وتدور حول الموضوع الرئيسي نفسه : الانسان الحائر في فهم الدنيا الباحث عن راحة الفكر وراحة الضمير السائر لذلك في طريق الفن أو الفلسفة . وتشهد هذه الرواية على مزيد من النضج الذي بدأ يتأكد منذ رواية « جرتروود » في عام ١٩١٠ ، بل نكاد أن نقول ان العمق الذي بلغه هرمن هيسه في نهاية « سيد هارتا » والذي أوشك أن يكون عمقاً مابعده عمق ، ازداد تأصلاً هنا ، خاصة بعد أن نقل الكاتب مجال تأملاته الى موطنه ، والى عصر الانسجام الثقافي الاوروبي . « نرتسيس » شاب جميل وسيم ذكي نشيط يتعلم في دير ماريابرون ويبدل في ذلك الجهد كل الجهد ويصل الى نتائج باهرة يفرح بها رئيس الدير . ويدخل الدير شاب آخر هو جولد موند من اسرة وجيهة فقد امه وكان لفقداه اياها أثر كبير على شخصيته ومجرى حياته . ويحدث تقارب بين الشابين ، الشاب الذي يرجو أن يصبح راهباً ويعد نفسه لذلك ، والشاب الذي أتى من الدنيا وما تزال رائحة الدنيا نفوح منه ويتبين نرتسيس أن صاحبه قد فقد بموت امه نصف شخصيته ولكنه بنسخصيته الحاضرة التي تميل الى الخيال والأحلام والفن يستطيع أن يصل الى الكثير اذا ما تعرف امكاناته وقدراته وعاش لها وبها . ولم يكن هذا الاختلاف الجوهرى بين نرتسيس وجولد موند ليبعد بينهما ، فهذا هو نرتسيس يفهم أن كلا منهما يكمل صاحبه ، هذا بالفكر وذلك بالخيال . ويتذكر جولد موند امه التي كانت راقصة وصورت لها خيالاتها ذات يوم أن تترك زوجها وابنها وأن تنطلق الى حيث تظن ان الحياة تحلو لها ، واذا كان هو - كما علمه نرتسيس - مثلاً فالهرب من الدير مكتوب عليه لا محالة . وهو يهرب من الدير وراء غجرية سمراء البشرة ، ويضطرب في أحداث الدنيا ، ويهيم على وجهه فتارة يجد البهجة وتارة اخرى يعاني الألم . وهو يظن انه يحب فتاة ويسعى لنيلها فلا ينالها ، ويخالط بعض الاشرار وينتهي أمره الى قتل الشرير فيكتور دفاعاً عن نفسه . انه لا يجد طريقاً وسط هذه الأحداث والمحن . ويرى ذات يوم تمثالاً للعدراء في الكنيسة فيملك عليه نفسه ، ويلهب الى المثال الذي صنعه ليتعلم على يديه الفن . ويسرع جولد موند في النحت ويصنع تمثالاً ليوحنا يجعل ملامحه على هيئة ملامح نرتسيس ، ويحظى التمثال بتقدير كبير فيقرر استاذ الفنان نيكلاوس أن يمنحه شهادة الاستاذية في الفن وان يزوجه ابنته . ولكنه يرفض ويعود الى حياة الترحال ، فماذا يرى في الدنيا ؟ لقد انتشر الطاعون في البلاد واخذ الضحايا يتساقطون الواحد بعد الآخر ، وهذه هي الحبيبة تموت ، وهذا هو الاستاذ يموت . ويقع في صومعة يرسم فيها صوراً من حياته وما أكثرها وما أشد اختلافها وتنوعها . وتدفع به المقادير الى أنجنس عتيقة الوالي ، فيهم بها ، ويظن انه وجد فيها ضالته ، وانه انما ظل طوال حياته هائماً على وجهه بحثاً عنها . ولا تدوم سعادته معها طويلاً ، فالوالي يكتشف أمره ويحكم باعدامه . ويتقدم الى المحكوم عليه ، ساعة تنفيذ الحكم ، كاهن ليسمع اعترافه قبل أن ينتقل الى العالم الآخر . وكم يدهش جولد موند عندما يجد أن هذا الكاهن هو نرتسيس قد تدخل لدى اصحاب السلطان وأنقذه من موت محقق . ويأخذ نرتسيس صاحبه الفنان جولد موند الى الدير الذي أصبح رئيساً له . ويشغل جولد موند هناك بالفن فيصنع الصور البديعة يضمونها خبرات حياته . وتتقدم به السن ، ويشتد به الوهن تم يموت . انه يموت راضياً لأنه سمع من صديقه نرتسيس كلمات الحب الخالص والصداقة الصافية ، ووجد في هذه

الكلمات تعبيراً عن رابطة بين الإنسان والإنسان لا تفوقها رابطة أخرى ، ويموت جولدموند راضياً لأنه سمع صوت أمه تناديه من العالم الآخر أن يأوى إليها وهي التي رافقت أحداث حياته وملأت أمامه الأشياء والأشخاص حباً ورغبة وفناً ، وتجلت له تارة في تمثال العذراء وتارة في هيئة الفانية ، ثم بلغت منتهى الكمال عندما تجلت له على هيئة الموت الذي يطبع الحياة بخاتم النضج الأوفى الذي لا يعقبه آخر .

وليس هناك شك في أن أعظم أعمال هرمن هيسه الروائية هي رواية «**لعبة الكريات الزجاجية**» التي تعتبر من أعظم ما ظهر في فن الرواية في تاريخ الإنسانية . ولقد قدمت لهذه الرواية منذ أعوام خلت بكلمات جاء فيها :

« ليست رواية «**لعبة الكريات الزجاجية**» من المؤلفات السهلة التي يقرأها الإنسان على عجل ، فيجد فيها التسلية أو الترفيه . إنها رواية عميقة ، كثيرة الأبعاد ، تريد من القارئ أن يفرغ نفسه لها ، وأن يتناولها بالتفكير الدقيق ، وأن يجشم نفسه مشقة تتبع عناصرها إلى أصولها العلمية أو الفلسفية أو الفنية . ولقد صدق المؤلف عندما سماها « محاولة » ، فهي شيء بين الرواية والكتاب . هي رواية بما التمسها كاتبها فيها من خيال وما أدخله في تركيبها من عرض لمناظر ، وتصوير لشخصيات ، وسرد لأحداث ، واهتمام بانفعالات وأحاسيس . وهي كتاب في الفلسفة ، وفي تاريخ الثقافة ، وفي التاريخ ، وفي الحكمة ، تناول فيه الكاتب ثقافة العصر الحاضر بالنقد الدقيق ، والتقييم ، وخرج من نقده وتقييمه بآراء جديرة بأن يأخذها الإنسان مأخذ الجد ، وأن يتأملها ويتدبرها ويفيد منها .

ورواية «**لعبة الكريات الزجاجية**» أعظم مؤلفات هرمن هيسه واقواها ، وهي في تقديري أعظم مؤلفات زمانها . وقد عكف هيسه على كتابتها بين عام ١٩٣١ وعام ١٩٤٢ بداها قبل كارثة استيلاء هتلر على الحكم في ألمانيا بعامين ، واثمها قبل أن تبلغ كارثة الحرب الهتلرية ، الحرب العالمية الثانية ، نهايتها بثلاث سنوات ، فكانت صيحة العقل في عصر ضاع منه العقل . . . » .

ولعبة الكريات الزجاجية هي « لعبة أفكار » هيكلها « الموسيقى » وأساسها « التأمل » - على حد تعبير هرمن هيسه ذاته . وهي من ناحية الشكل وليدة ملاحظات متعددة لاحظها الشاعر المفكر الأديب . من بينها لعبة الصبغة التي تسمى بالعداد والتي تتكون من إطار من الخشب به أسلاك مشدودة وعليها كريات بسيطة مرتبة . صحيح أنها لعبة ولكنها لعبة ذات مضمون علمي . . . لعبة بالحساب . . . بالاعداد . والعلوم الرياضية تحتل في ترتيب العلوم المكان الثاني بعد الفلك ، وكذلك الاعداد تعتبر مادة مشتركة بين الرياضيات والتصوف . - وجمع هيسه إلى هذه الملاحظة ملاحظة أخرى تجمع بين الكرة الصغيرة والفقاعة . والفقاعة كرية لا تكتمل إلا لتتحطم ، وقد استعملها هرمن هيسه في قصائد له معبراً بهاجس الوجود الإنساني ، ولعله كان يود أن يجعل لعبته بمجموعة من هذه الفقائع ، بدلاً من الكريات الخشبية المصمتة التي تتكون منها أصلاً ، ولهذا اختار شيئاً وسطاً ، فجعل اللعبة تتكون من كريات زجاجية ، ومن حكماء العصور القديمة من كانوا ينظرون في كرة من البللور فيرون فيها صوراً للمستقبل والماضي . والزجاج مادة هشة صلبة في الوقت نفسه ، يمكن أن تكون شفافة ويمكن أن تكون معتمة ، يمكن أن تكون بلا لون ويمكن أن تتخذ كل لون . ولسنا نعرف شكل لعبة الكريات الزجاجية بالضبط ، فهرمن هيسه

لا يصفها ، بل يلمح اليها تلميحاً ، ويفضل أن يتحدث عنها بأسلوب فوق واقعي . فليس المهم فيها شكلها ولا طريقة معالجتها ، ولكن المهم فيها أنها تعبر تعبيراً متكاملًا منسجمًا عن الثقافة . وعن مضامين الفكر جميعاً ، أو هي على الأصح قادرة على التعبير ، وعلى المشتغلين بها أن يزيدوها اتساعاً وشمولاً بجهودهم المستمرة . ويكاد هيرمن هيسه أن يكون في لعبته المبتكرة معبراً عن فلسفة شيللر الجمالية التي ترد نشاط الإنسان كله الى صورة واحدة هي اللعب ، وترى أن الإنسان لا يعبر عن نفسه أكمل تعبير الا عندما يلعب . وإذا كانت هذه هي اللعبة فأين مكانها ؟ واين زمانها ؟ مكانها اقليم منعزل عن الدنيا اسمه كاستاليا . وكاستاليا كلمة لها معناها عند اليونان ، فهي النبع المقدس في البرناس عند دلفي، هي النبع الذي يرمز الى الشعر . وكاستاليا لها معناها في الفكر الألماني الحديث : فقد جعل منها أديب ألمانيا الأكبر جوته علماً على الاقليم التربوي الذي ينال فيه الشاب السعيد التربية المثالية . أما هيرمن هيسه فهو يعطي اقلية كاستاليا صورة متميزة . هذا الاقليم يضم مدارس الصغرة ويضم قرية اللاعبين ويضم معاهد مختلفة الى جانب دار المحفوظات أو الأرشيف . ويرعى اقليم كاستاليا الثقافة ، وينشيء الطبقة التي ترعى الثقافة الانسانية، وهي طبقة «لاعب الكريات الزجاجية» ، وأهل الاقليم كلهم من الذكور ، يعيشون كالرهبان، عيشة متقشفة زاهدة ، لا يريدون شيئاً من عرض الدنيا ، وينكرون ذواتهم كل الانكار ، وينضوون للنظام الهرمي كل الانضواء . وهذا النظام الهرمي الفائز بالاقليم له درجات ، وله ديوان أو دواوين وله هيئة عليا ، وله ادارة تملك السلطة . ثم هناك لجنة مشتركة من أهل الاقليم التربوي ومن الحكومة في الخارج ، لأن الحكومة أو الدولة هي التي تنفق على هذا الاقليم ، مؤمنة بضرورة بقاءه ، مفيدة من المدرسين الذين يبعث بهم الاقليم الى مدارس الدولة في الخارج للتعليم . ويلفت النظر في هذا النظام - وهو نظام لا شأن له بالسياسة أو الدين - انه جماعي لا يسمح بالفردية ، وانه منعزل لا يسمح بالتفاعل المباشر مع الحياة ، وانه يشتغل بالفكر وبالفكر فقط . - وإذا أردنا أن نضع كاستاليا في مكان ما من العالم، فلا بد أن يكون هذا المكان أوروبا دون ما تحديد لبلد بذاته . أما زمان الرواية فهو عصر ما بعد القرن العشرين ، قد يكون القرن الثاني والعشرين أو الثالث والعشرين أو الخامس والعشرين ، انه عصر يأتي على أية حال بعد عصر صحافة التسلية وعصر الحروب ، ويقصد هيسه بصحافة التسلية ذلك اللون السطحي من الثقافة الذي يمثلته انتاج كثير يجذب القارئ بما يصطنعه من طرافة تصل الى التفاهة والاسفاف في أحيان كثيرة ثم لا يقدم اليه من الثقافة الحقيقية الا شريحة مشوهة ، وعصر الحروب هو عصر قامت فيه حربان عالميتان نجم عنهما فساد كثير وخراب كثير . يضع هيسه في هذا المكان البعيد والزمان البعيد شخصية من النمط المتكرر لديه ، يوزف كنشت . . ويتتبع مراحل نموه مرحلة بعد مرحلة مؤكداً على نموه الفكري ، مركزاً الأضواء على اكتمال مفاهيمه وتصورات في أمور الثقافة خاصة . فالرواية اذن من نوع روايات النمو ، هذا النوع المحبب الى نفس هيرمن هيسه ، والذي يقوم على وصف نمو انسان من الصغر الى النضج . والرواية من النوع الفلسفي أولاً وقبل كل شيء آخر . ويتخذ هيرمن هيسه اسلوباً فنياً مصدره الهند ، هو اسلوب تنويع الشخصية الواحدة وعرضها على أشكال متعددة ، استناداً الى عقيدة التناسخ الهندية . فما تنتهي الرواية حتى يبدأ الكاتب في روايات أخرى قصيرة يزعم انها من مخلفات يوزف كنشت ، تدور حول الشخصية المتنامية في بيئات متنوعة وأزمان متباينة .

ولعل هيرمن هيسه يقصد بهذا الاسلوب الى التأكيد على دوام الثقافة واتصال أنماطها بعضها ببعض الآخر . وينتهج هيرمن هيسه مناهج كثيرة في معالجة موضوعه ، وهو موضوع بسيط في حد ذاته ، فهو تارة يستعمل المنهج التاريخي دون الأخذ بمفاهيم وفلسفات مسبقة ،

وهو تارة يستعمل المنهج الصوفي دون أن يربط نفسه بصوفية ديانة بعينها . انه يصور بدقة ويقدم الوثائق ويحلل ويجمع ويؤاخي بين نواحي الثقافة كلها حتى يصل ببطله الى نعمة التمتع بالصفاء . يدخل يوزف كنشت الاقليم الكاستالي وكأنما اختاربه المقادير خلفاً لاستاذة الموسيقى الكبير ، وهو ينمو في الاقليم ، وكلما ازداد نمواً ، ازداد أستاذ الموسيقى ضعفاً ، ويوزف كنشت موهوب في الموسيقى موهبة رائعة ، والموسيقى تحتل في الثقافة الكاستالية أعظم مكان ، فهي التي تقوم على التأمل الباطني وتعبير عن الصفاء . ويوزف كنشت موهوب في نواحي الفكر الاخرى ، وهو يتعلم في مدراس الاقليم ويتعلم كذلك في الدير البندكتيني على يد الأب ياكوبوس وهو صورة رسمها هرمن هيسه نقلا عن العلامة المؤرخ العظيم ياكوب بوركهات . وما يكتمل ليوزف كنشت هذا العلم كله حتى يموت الاستاذ تدماس فون درترافه ، استاذ لعبة الكريات الزجاجية ، وقد رسم هيسه شخصيته جامعة للامح شخصية توماس من . ويقع الاختيار على يوزف كنشت ليكون خلفاً للاستاذ الراحل ، وليترع على عرش الاقليم الثقافي . ويتبين يوزف كنشت نقطة الضعف في الكيان الكاستالي ، انه يصل بالثقافة الى أسنى مراتب النمو ، ولكنه بعيد عن الواقع ، بعيد عن دنيا الناس . وهو يلتقي بيلينيو ديزنيوري ممثل الدنيا الواقعية ، فيتأكد من شكوكه ويسمع من بيلينيو أن ابنه لا يجد التربية المناسبة له ، بينما الاقليم الكاستالي قائم يتخذ مظهر الازدهار . فماذا لو ظهر جيل كله من أمثال ابن بيلينيو ؟ من المسئول عن تدهور هذا الجيل ؟ أين العلاقة بين الثقافة الهائمة في الأعالي وطلاب الثقافة الفارقين في الحضيض ؟ ويقرر يوزف كنشت أن يخرج من الاقليم الكاستالي وأن ينزل الى الدنيا ليعلم ابن بيلينيو . ولكنه يموت ولما يمض على خروجه الا القليل من الوقت . وتكتنف موت يوزف كنشت ألوان من الغموض كثيرة ، فهو لم يتمكن من أداء المهمة التي آمن بها وخرج من أجلها ، ولكن الميته لم تأت نتيجة لفشله ، بل لقد جاءت في وقت كان النجاح يشق على بواورها . ويبدو أن هرمن هيسه لم يشأ أن يطيل الرواية الى أن ينفذ يوزف كنشت مخططه ، واكتفى بوصول مفاهيم كنشت الجديدة الى صورة قابلة للتنفيذ ، وسحب الاستاذ العظيم الى مكانه الممتاز في جوهر الطبيعة بين النور المشرق والخضرة النضرة .

ان هرمن هيسه يرد في هذه الرواية مفاهيم الثقافة ومفاهيم الفن والعلم والصناعة وآمال الناس في الحياة السعيدة والعيشة الرغدة الى اصولها ، وهو يتقدم خطوات الى الامام يمتاز بها على معاصريه ، وعلى رأسهم توماس من ، وعلى أعماله المبكرة ، ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . انه يذهب الى ضرورة اعادة النظر الى الثقافة ككل ، والى ضرورة رد الصفاء اليها ، والى انماء الثقافة في حد ذاتها ، والى انماء الثقافة بأفرعها المختلفة خدمة للناس ، فمنهم تعيش وعليهم تقوم ومن أجلهم تزدهر .

كتب يوزف كنشت خطاباً أرسله الى ادارة كاستاليا ينبئها فيه باعتزامه الخروج الى الدنيا ويذكر فيه الاسباب التي دعت الى اتخاذ قراره، يقول :

« ان المؤسسة الكاستالية - طائفتنا ومعهدنا العلمي التربوي بما فيه من لعبة الكريات الزجاجية وكل ما سواها - نلوح للاخوة أفراد الطائفة شيئاً بديهاً مفهوماً بذاته ، كما يلوح للناس جميعاً الهواء الذي يتنفسونه والأرض التي يقفون عليها . فلا يكاد أحد يفكر مرة في أن الهواء والأرض قديتبددان او يفكر في احتمال أن ينعدم الهواء وأن تختفي الأرض من تحت أرجلنا . لقد كان من حظنا أن نعيش ناعمين في عالم صغير نظيف مرح ، والغالبية العظمى منا تعيش - وان بدا هذا عجيباً - في خرافة تصور لها ان

عالمنا هذا كان دائما موجودا وأنا دفعنا بالميلاد الى داخله . وأنا أيضا عشت سنوات شبابي في هذا الخيال اللذيذ ، بينما كانت الحقيقة الواقعة معروفة لي تماما ، أعني أنني كنت أعرف أنني لم أولد في كاستاليا ، بل أن بعض الإدارات أرسلتني إليها حيث نلت حظي من التربية ، وأن كاستاليا والطائفة والهيئة التربوية والمدارس ودور المحفوظات ولعبة الكريات الزجاجية لم تكن عملا من أعمال الطبيعة ، بل هي كائنات خلقتها إرادة الإنسان ، وأنها - شأن كل ما يصنعه الإنسان - زائلة . كل هذا كنت أعرفه ، ولكنه لم يكن يتخذ في مفهومي صفة الواقعية ، فلم أكن أطيل التفكير فيه ، بل أمر عليه مروراً عابراً ، وأنا أعرف أن ثلاثة أرباعنا أو أكثر سيعيشون في هذا الوهم العجيب اللذيذ وسيموتون فيه . (. . .)

تعرض مؤسسة مثل أقليمنا كاستاليا - الذي هو دولة صغيرة للفكر - لأخطار داخلية وأخطار خارجية . أما الأخطار الداخلية ، أو على الأقل بعضها ، فمعروفة لنا ، ونحن نتبينها ونكافحها . ونحن لا زلنا نرد بعض تلاميذ مدارس الصفوة لأننا نكتشف فيهم صفات ودوافع لا سبيل إلى اقتلاعها تجعلهم غير صالحين لجماعتنا ، خطرين عليها . ونحن نعتقد أن أغلب هؤلاء التلاميذ ليسوا بشراً قليلي الأهمية ، بل نعتقد فقط أنهم غير لائقين للحياة الكاستالية وحدها ، وأنهم بعد عودتهم إلى الدنيا يجدون فيها ظروف حياة أكثر ملاءمة لهم ، وأنهم يصبحون هنا أكرجالاً مجدين . وقد أثبتت خبرتنا في هذا المجال فعاليتها ، حتى يمكننا أن نقول عن جماعتنا عموماً أنها متمسكة بمكانتها وبأدبها ، وأنها تقوم بمهمتها فتمثل طبقة سامية وطبقة نبيلة أرستقراطية من أهل الفكر وتنشئ أجيالاً جديدة لها . ومن المحتمل ألا يكون فيمن يعيشون بيننا من ذوى الدناءة ومحدثي الشغب إلا النسبة الطبيعية المقبولة . أما الأمر الذي لا يتجرد من العيب الأ قليلاً ، فهو زهو الطائفة ، وتكبر الطبقة . أنه التكبر الذي تندفع إليه ، اندفاع الفؤاية ، كل طبقة نبيلة أرستقراطية ، كل طبقة لها امتيازات ، والذي تلام عليه كل طبقة أرستقراطية لوماً لا ينقطع ، نارة بحق وتارة بغير حق . وتاريخ المجتمعات يبين أن هناك اتجاهًا يظهر في كل مجتمع رامياً إلى تكوين طبقة أرستقراطية تكون قمة المجتمع وتواجه . ويبدو أن تكوين الأرستقراطية من أي نوع كانت أو التمكين لحكم الممتازين - سواء اعترفنا بذلك أو لم نعترف - هو الهدف الذي تسعى إليه كل المحاولات الرامية إلى إنشاء مجتمع من المجتمعات ، وهو مثلها الأعلى . ومن الممكن أن نتبين في المجتمعات على الدوام كيف أن السلطة ، سواء كانت ملكية أو غير ملكية ، تظهر استعدادها لتشجيع الطبقة الأرستقراطية الناشئة ، فتمنحها الحماية ، وتفدق عليها الامتيازات ، سواء كانت هذه الأرستقراطية سياسية أو غير سياسية ، قائمة على الحساب والنسب أو على الاختيار والتربية والتعليم . والأرستقراطية التي تنعم بالتميز والتفضيل تقوى دائماً تحت هذه الشمس ، وهي عندما تقف تحت هذه الشمس وهذه الامتيازات تدخل في مرحلة من مراحل تطورها هي مرحلة الفؤاية التي تؤدي إلى الفساد . ونحن إذا اعتبرنا طائفتنا أرستقراطية ، وحاولنا أن نفحص أنفسنا على هذا الأساس ، لنتبين إلى أي حد يبرر سلوكنا نحو الشعب ككل ونحو العالم ككل مكانتنا الخاصة ، وإلى أي حد قد تملكننا ما يميز الأرستقراطية من زهو وتعال وفخار وتظاهر بالعلم الواسع والمكابرة والجحود ، لاكتشفنا أشياء تقض مضاجعنا . من الممكن أن يكون الكاستالي الحالي صاحب طاعة لقوانين الطائفة ونشاط وكد واشتغال رفيع بأمور الفكر ، ولكن لا يفتقر إلى بصيرة بمكانه في مجموع الشعب والعالم وتاريخ العالم ؟ هل له معرفة بأساس وجوده ، هل يعرف أنه كورقة أو زهرة أو فرع أو جذر في كيان عضوي حي يتصل به ؟ هل يعرف شيئاً عن التضحيات

التي يقدمها الشعب من أجله إذ يوفر له الغذاء والكساء ويمكنه من التعليم ومن القيام بالدراسات المختلفة ؟ (...) والخلاصة أن هذه الثقافة الكاستالية ، هذه الثقافة السامية النبيلة التي أقف منها موقف الاعتراف بالجميل ، لا تتخذ في أيدي غالبية أصحابها وممثليها صفة العضو والأداة الموجهين على نحو فعال إلى أهداف تخدم عن قصد أشياء رفيعة أو وضيفة ، أن هذه الثقافة تميل في نظرهم إلى المتعة الذاتية والصفاء الذاتي وإلى ابتداع واستخراج أشياء فكرية لا تخص إلا الفكر وحده . وأنا أعلم أن هناك عددا كبيرا من الكاستاليين المنصفين ذوي القيمة الرفيعة الذين لا يقصدون غير الخدمة ، وأعني بهم المعلمين الذين تلقوا تعليمهم عندنا ، وخاصة أولئك الذين يقومون هناك في البلاد بعيداً عن جو الإقليم اللذيد وما فيه من ألوان التذليل الفكري ، بمهمة في مدارس العالم الخارجي لها قيمة لا سبيل إلى تقديرها حق قدرها . هؤلاء المعلمون الساجعون الذين يقومون بالعمل خارج إقليم كاستاليا هم في الحقيقة وواقع الأمر الوحيدون بيننا الذين يحققون هدف كاستاليا بالفعل ، ويقدمون بعملهم للبلاد والشعب خيراً كثيراً نرد به بعض ما نأله . (...) أما الأخطار التي تتهددنا من الخارج فهي أن يأتي يوم تعتبر البلاد فيه كاستاليا وثقافتنا ترفاً لا سبيل إلى الاستمرار في الكلفة به ، والحرص عليه ، بل وتحول نظرنا إليها نحن من نظرة طيبة فيها الفخار بنا ، إلى نظرة تتمثلنا متطفلين ومؤذنين وكذابين وأعداء . (...) أن نظامنا وطاقفتنا قد تجاوز كلاهما ذروة الازدهار والسعادة التي يسمح سير أحداث العالم الغامض بها أحياناً لما هو مرغوب وجميل . ونحن الآن في تدهور (...) أننا فيما اعتقد قد وصلنا تاريخياً إلى مرحلة التهدم . وسيأتي هذا التهدم بلا شك (...) فهناك أوقات عصيبة تقترب ، والناس يحسون في كل مكان بوادرها (...) هناك تهديد لا للسلام فحسب ، بل وللحياة والحرية (...) هذه الموجة الآن في الطريق ، وستطيح بنا يوماً ما (...) ولكنني لا أستطيع أن أصم أذني عن سؤال . ماذا ينبغي علينا ، وماذا ينبغي عليّ فعله لمقاومة هذا الخطر ؟ (...) كلما علت ثقافة الإنسان ، وكلما عظمت الامتيازات التي يتمتع بها ، كلما كانت التضحيات التي ينبغي عليه تقديمها في الأزمات كبيرة . (...) والجبان من يهرب من الجهود والتضحيات والأخطار التي يتعرض لها شعبه . والجبان الخائن أيضاً هو من يخون مبادئ الحياة الفكرية من أجل مصالح مادية ، من يكون على استعداد مثلاً لأن يترك لأصحاب السلطان أن يقرروا حاصل ضرب اثنين في اثنين . أن التضحية بحب الحقيقة ، وبالأمانة الفكرية وبالأخلاص لقوانين ومناهج الفكر من أجل مصلحة أخرى مهما كانت ، حتى ولو كانت هي مصلحة الوطن نفسه ، خيانة . (...) ولا ينبغي إذن أن يصبح الكاستالي رجل سياسة ، وإنما ينبغي في حالة الضرورة أن يضحي بنفسه ، دون أن يضحي قط باخلاصه للفكر . (...) لن نحتاج إلى أحد قدر حاجتنا إلى المدرسين ، إلى الرجال الذين يعلمون الشباب القدرة على القياس والحكم ، ويكونون قدوة لهم في احترام الحقيقة وطاعة الفكر وخدمة الكلمة . ولا ينطبق هذا على مدارس الصفوة عندنا ، تلك المدارس التي سينتهي وجودها يوماً ما إلى نهاية ، وإنما ينطبق بالدرجة الأولى على مدارس العالم الخارجي حيث يتربى ويتعلم المواطنون والفلاحون وأرباب الحرف والجنود والساسة ما كان هناك أولاد ، وما كان الأولاد صالحين للتربية . هناك في هذه المدارس أساس الحياة الفكرية في البلاد (...) .

★★★

كانت أحداث عصر النازية بمراحلها المختلفة المتتالية : مرحلة يأس وضياع بعد الحرب العالمية الأولى التي مهدت لها - ومرحلة سيطرة الشر والعنف باسم القوة والكرامة - ومرحلة الحرب العالمية الثانية التي تسببت في ألمانيا وخارج ألمانيا في خسائر فادحة - ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بما فيها من محاولة تصفية آثار الماضي ومحاولة إقامة حاضر أكثر أمناً . في هذا الإطار تتخذ رواية « **لعبة الكريات الزجاجية** » مكاناً بالغ الأهمية ، إذا نحن أستخرجنا عنصراً واحداً من عناصر هذه الرواية وهو عنصر مناهضة الطفيان النازي بالذات ، والطفيان الأعمى بصفة عامة ، وجمعنا مثلاً رواية « **الطاغية والمحكمة** » لفرنر برجنجرين و « **في السماء كما في الأرض** » له أيضاً .

و فرنر برجنجرين ابن طبيب من ريجا على بحر البلطيق . ولد في عام ١٨٩٢ ودرس القانون والتاريخ والآداب في جامعات ماربورج وميونخ وبرلين حتى عام ١٩١٤ . وزج به في الحرب واشترك في معارك متعددة ضد الجيش الأحمر في منطقة البلطيق . فلما انتهت الحرب اشتغل بالصحافة ، وأحب الرحلات وبخاصة الرحلات التي نَحْمِلُها إلى الجنوب الدافئ . وظهرت له قصص قصيرة وطويلة نجحت ، فتحول الصحفي إلى أديب يحترف الأدب ولا شيء غيره . وتوفي فرنر برجنجرين في عام ١٩٦٤ . وتتميز الأعمال الروائية لبرجنجرين بأنها تجمع بين مصدرين أساسيين : الطبيعة والتاريخ . . الطبيعة التي تمثل الخليقة المنسجمة العظيمة . . والتاريخ الذي تكمن في طياته الأحداث العظيمة المليئة بالمعنى والسلوى . ويؤمن برجنجرين بالله وبحكمته الكبرى التي يبثها في قلوب من يعتمدون عليه ويثقون في عونه . ويؤمن برجنجرين بأن العالم الجميل الخير السليم هو العالم الذي يتعانق فيه الدين والفن . ولهذا كانت روايات برجنجرين وقصصه هادئة ، حلوة ، تفرح بالخير عندما يأتي ، وتلتمس القوة الروحية لتحمل الصعاب عندما تنزل ، فهي تتحرك بين البهجة والصفاء والسلوان . **ان التدهور . الذي اعتور الدنيا** **انما يرجع في نظر برجنجرين إلى انصراف الناس عن الدين ، ويكاد أن ينصح قارئه بأن يلتمس في العودة إلى حظيرة الدين شفاء لما في صدره . وكان برجنجرين يرى للأديب في المجتمع وظيفة الوقوف بجانب المنكوبين الذين يتعرضون للطفيان فيقوى عزائمهم .**

تدور أحداث رواية « **الطاغية والمحكمة** » التي أخرجها في عام ١٩٣٥ في مدينة كاسانو الإيطالية في عصر النهضة . الطاغية يصدر أوامره بالبحث عن القاتل في جريمة غامضة راح ضحيتها الراهب فرا أجوستينو الذي كان مكلفاً بمهمة دبلوماسية . ويجد المسئولون في البحث ولكنهم يقعون في مأزق دونه كل مأزق : ان الأدلة كلها تشير إلى ان الطاغية هو القاتل . وليس من بين القائمين على العدل والأمن في المدينة من يجد في نفسه الجرأة على مواجهة الطاغية بهذه النتيجة . ولهذا فهم يسلكون سبلاً معوجة . رئيس الشرطة ميسر نيسبولي يبحث عن انسان يرى يمكنه ان يلبسه التهمة وان يقدمه الى الطاغية بأدلة تثبت انه هو القاتل . وهذه هي مونا فيتورينا ، عشيقة رئيس الشرطة ، تقدم الى عشيقها العون في هذه المهمة ، انها تزيف ورقة بخط زوجها المحتضر يعترف فيها بأنه هو الجاني . أما ديوميده ابن المتوفى من زوجة اخرى فيفرغ للفعلة الدنيئة التي تركبها الزوجة الدنيئة في حق زوجها المتوفى ، ويقرر أن يفعل شيئاً ينقذه شرف أبيه ، ويحفظ لنفسه الارث الذي سيضيع عليه بالمصادرة عند ثبوت التهمة . ويلجأ الابن الى غانية ينقدها مالا لتشهد كذبا على ان أباه كان لديها في الليلة التي حدثت فيها الجريمة . ثم هذا هو الصباغ

سبيرونه يتقدم للاعتراف بأنه الجاني حتى ينقذ المدينة وأهلها من هذه المحنة التي يعتقد أنها ستضر بالكثيرين ، ويؤمن بأنه بذلك يفعل خيراً يثاب عليه . وهنا يدعو الطاغية المحكمة الى الانعقاد . وليست القضية المعروضة على المحكمة هي قضية قاتل الراهب ، فالطاغية يعلن انه هو الذى قتله عقاباً له على الخيانة وافشاء الاسرار . ان القضية هي قضية الشجاعة فى الحق . ويتحدث الطاغية عن النفس الانسانية وكيف وجدها ضعيفة ما تكاد الفؤاية تمثل أمامها حتى تنحدر الى الاتم . ويقول انه فى الحقيقة لم يكن ينوى القيام بهذا البحث الشامل الذى تعددت شخصياته ، انه كان ينوى فى البداية اختبار ولاء رئيس الشرطة . واذا كانت النتيجة فى ناحية منها قائمة ، فهي فى الناحية الاخرى ناصعة : لقد ظهر بين الناس رجل قرر ان يضحي بنفسه من أجل راحة الجميع . ولقد دفع هذا العمل العظيم الطاغية الى أن يغير مفاهيمه وأن يعود الى الله ويتيح للناس الحياة التي ارادها لهم .

واضح أن برجنجرين يعرض فى اسلوب روائي شيق مفهوم « حب الآخرين » الذى تقوم عليه المسيحية عرضاً يقصد الى اصلاح قلوب الناس ، وهو يصل به الى أبعد غاية عندما يجعل الصباغ سبيرونه يطلب الموت حباً فى الآخرين . وبرجنجرين ينبه الى حكم الطفيان النازى وكأنه يطالب الطاغية بأن ينظر فى قلبه وأن يعترف بجرمه وأن يقف بنفسه أمام المحكمة قبل ان يفسد ضمائر الناس ويضطربهم الى اعمال ما كانوا يأتون بها لولا القهر والخوف . والرواية فيها حديث مواساة رقيق لا شك انه لا يصل الى قلوب الناس جميعاً فى المجتمعات التي استبدت بها المادة ، ولكنه محفوظ فى سطور الرواية يطلبه من يحتاج اليه وقت أن يحتاج اليه .

اما رواية « فى السماء كما فى الأرض » (١٩٤٠) فتدور أحداثها فى القرن السادس عشر فى اقليم براندنبورج بألمانيا . يتخذ الأمير يواخيم الأول أمير براندنبورج المنجم كاريون مستشاراً له يسأله النصيح فيما يعرض له من امور ، فيقرأ هذا طوالع النجوم ويرد عليه بما يجده فيها . ويتنبأ المنجم ذات يوم بأن مدينة برلين ومدينة كولن ستعرضان فى يوم معين من عام ١٥٢٤ لفيضان خطر يفتك بالحرث والنسل . ويقرر الأمير ان يخفي هذا الخبر عن الناس حتى لا يأخذهم اليأس فيصدر منهم مالا تحمد عقباه . ويتخذ الأمير مجموعة من القرارات من بينها حظر مغادرة البلاد وحظر بناء السفن والمركبات المائية اعتقاداً منه انه بذلك يشيع الاطمئنان بين الاهالي ، ولكن هذه القرارات تثير مخاوفهم وتدفعهم الى التساؤل عن سببها . ويتسلسل الخوف الى نفوس المحيطين بالأمير الذين يعرفون الأمر ، ويشتد خوفهم كلما اقترب اليوم الموعود . فهذا واحد من البلاد يحاول الهروب مع خطيبته الى خارج البلاد ، فيعاقب بالقتل . وهذا هو المنجم كاريون يحس اليأس ثم لا يجد بداً من تمالك نفسه . بل ان الأمير نفسه يفقد شجاعته ، وما ترجوه عشيقته كاتارينا التي انتزعها من زوجها رغماً عنها أن يطلق سراحها ، حتى يستجيب لها ، ويدبر أمره مع قائد الجيش على أن يمكنه من اللجوء مع حاشيته الى جبل مرتفع يتقي فوقه الفيضان عندما تقع الواقعة . ويأتي اليوم الموعود وتظلم السماء . ويثور الناس بتحريض من زوج كاتارينا ، ويهرب الجدومون من معتقلهم ، ويسترسل الاشرار فى اعمال السرقة والسلب والنهب والقتل ، ويفزع الناس الى دور العبادة ، بينما الامطار تنهمر ، والمياه تملو . وهنا تتبدل حال الأمير ويصحو ضميره ويتذكر واجبه فيخرج الى الناس ويعيد اليهم الاطمئنان ، ويقف بجانبهم حتى تنكشف الغمة . وما ينبغي للانسان ان يخاف ، بل عليه أن يؤمن بالله ، وأن يعتمد عليه ، فيجد القوة التي تمكنه من اجتياز المحن .

هذا العون الذي أراد قرنر برجنجرين في عام ١٩٤٠ ، والحرب العالمية مشتتة النيران ، والمحنة تتحول في داخل ألمانيا تدريجياً الى كارثة ، أن يقدمه الى الناس : ايمان يعيد الى النفس هدوءها ، ايمان يوقظ الضمير اذا غفا .

★ ★ ★

ومن كتاب الرواية الذين يتخذون من الدين على نحو مباشر أو غير مباشر أساساً لأعمالهم نذكر شستيفان أندرس (١٩٠٦ - ١٩٧٠) واليزابت لانجيسر (١٨٩٩ - ١٩٥٠) وراينهولد شنيدر (١٩٠٣ - ١٩٥٨) وايدتساردشاير (١٩٠٨ -) واينا زاينل (١٨٨٥ -) والبرشت جوس (١٩٠٨ -) وجرترود فون لوففور (١٨٧٦ -) وتستحق الأدبية جرترود فون لوففور أن ننظر الى أدبها الروائي بشيء من التفصيل فقد قدمت في حياتها الطويلة النشطة مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية ذات الطابع الديني المسيحي الواضح ، وعبرت في مقالات متعددة عن مفهومها الذي أقامت عليه أعمالها ، فكانت بذلك كله ركناً هاماً من أركان هذا النوع الأدبي الذي قد يبدو لنظرنا المتعجلة غريباً أو مستحدثاً وهو في الحقيقة أقرب الأنواع الى الرواية منذ نشأتها . ولدت جرترود فون لوففور في عام ١٨٧٦ في ميندن باقليم فستفاليا بألمانيا ، وكان أبوها ضابطاً من أصل فرنسي أرستقراطي قديم . ودرست في هايدلبرج على العالم اللاهوتي المعروف أرستترولتش ، ثم تحولت في عام ١٩٢٥ من المذهب البروتستانتي الى المذهب الكاثوليكي . وتعتبر جرترود فون لوففور في رواياتها عن موضوعات لا يكاد يكون من الصعب تحديدها : انها تعبر عن الايمان العميق الذي لا يظهر في المعاناة والألم بل يظهر في مسلك يتسم بقوة رائعة مثل التضحية أو العفو والغلبة ، ثم هي تضع المرأة في مكان ممتاز فهي التي تمثل الايمان والرحمة والتضحية والفضيلة ، وهي التي تتحول من الضعف الى القوة وتغير مجرى الأحداث . وطريقها الفنية تعتمد على وضع الشخصية المحملة بالاثم والخطيئة في مواقف صعبة من وجهة نظر الكنيسة أو العقيدة ثم تحلل المشكلة ، وقد تبلورت على هيئة مشكلة دينية لاهوتية كنسية ، وتذهب بهافي مجال التأمل والتفكير والاستجلاء والحل كل مذهب ، وتنتصر في النهاية للمبادئ الكنسية والفضائل المسيحية . - ومن أشهر روايات جرترود فون لوففور رواية « منديل فيرونيكا » التي تحمل عنواناً يشير الى اسطورة القديسة فيرونيكا التي ينسب اليها انها قدمت الى المسيح المصلوب منديلاً تجفف به عرق جبينه المتقاطر من فرط الألم والعذاب فانطبع عليه وجهه ، وتقصد المؤلفة بهذا العنوان الى التنبيه منذ البداية الى طريق من العذاب لا تدرس فيه آثار الشهداء . وتنقسم الرواية الى قسمين ظهر الجزء الأول منها في عام ١٩٢٨ تحت اسم « نافورة روما » وظهر الجزء الثاني والآخر في عام ١٩٤٦ تحت عنوان « تاج الملائكة » . تدور الأحداث في الجزء الأول قبيل الحرب العالمية الأولى حول بنت اسمها فيرونيكا ، مرهفة الحس ، حسنة التفكير ، معتدلة النمو في كل ناحية ، تموت امها بعد أن توصي بأن تؤخذ البنت من ألمانيا الى إيطاليا ، الى روما ، حتى لا تظل تحت تأثير أبيها . وتعيش فيرونيكا في بيت جدتها التي تأوى في البيت ابنتها ، خالة فيرونيكا ، ايدلجارت التي تضطرب في أمور الدين ولا تصل فيها الى بر ، وتأوى الجدة كذلك الفنان الألماني الشاعر انتسيو رغبة منها في تشجيعه وتمكينه من الكتابة . وتجد فيرونيكا في انتسيو الانسان المقرب الى قلبها الذي يصطحبها في جنابات روما ويطلعها على الكثير من شواهد الثقافة المنوعة في هذه المدينة الخلابة . وما ان تقترب فيرونيكا من هيكل كنيسة القديس بطرس حتى تخر ساجدة فقد نشأت على الايمان بالمسيحية وعلى ممارسة شعائرها وكانت التقوى محبة الى نفسها تضيء لها الطريق مهما كانت

ظلمته . أما انتسيو فكان ينكر المسيحية كل الإنكار ، ويستقبح الإيمان بشيء من أسرارها والقيام بشعائرها ، وكان يفكر في دين أقرب إلى قلب الإنسان في العصر الحديث ، لا يحتاج الإنسان للإيمان به إلى مسالك صعبة يحتاج فهمها إلى درس في التاريخ ، وغوص في الماضي السحيق . ولهذا غضب انتسيو من فعلة فيرونیکا ورأى فيها لونا من السخف وأصبحت فيرونیکا تواجه موقفاً صعباً ، فهي لا تستطيع أن تتخلى عن الرجل الذي ملك عليها نفسها ، وهي لا تستطيع أن تنكر المبادئ التي تجرى في نفسها جريان الدم في العروق . وليست المحن ذات الأسباب الدينية بجديدة على هذه البيئة ، فهذه الخالة أيدلجارت كانت فيما مضى قد ارتبطت قبل اختها بوالد فيرونیکا برابط الحب ثم انعقدت خطبتهما إلى أن اكتشفت أيدلجارت أن الخطيب لا يقدر شيئاً من المسيحية فقطعت ما بينها وبينه . ثم عاشت الخالة بعد ذلك تارة ما تستحسن مسلكها في الماضي ، وتارة تستسخره حتى وصل بها الأمر إلى الابتعاد عن الكنيسة وأسرارها ثم إنكارها إنكاراً وصل إلى درجة معاداة فيرونیکا . وذات يوم احتدم الشجار بين الخالة وبنت اختها وهمت الخالة بأن تضرب فيرونیکا بالصليب فارتد عليها وأصابها هي ، وفقدت وعيها ، فلما عادت إلى نفسها أدركت خطأها طوال حياتها ، وأنها أذنبت في حق الرب ، وطلبت الكاهن ليعيد ما بينها وبين السماء إلى أحسن حال ، ولفظت أنفاسها الأخيرة وقد أقرت بذنبها ، وندمت ، وتابت واستحقت الغفران . أما فيرونیکا فقد وجدت في هذه الواقعة ما قوى إيمانها وثبت أقدامها ، حتى أنها فكرت في دخول الدير ، ولكنها عادت فتذكرت القديسة فيرونیکا ، وفكرت أن تسعى بالخير في الدنيا . ولقد مات أبوها وعين وصياً عليها كلفه بأن يترك لها مطلق الحرية في اختيار دينها ومذهبها ، فلما كتب الوصي إليها أن تأتي لم تتأخر ، خاصة وأنه لم يعد لها في روما أحد ، بعد أن ماتت الجدة والخالة ورحل انتسيو . أما أحداث الجزء الثاني فتدور بعد الحرب العالمية الأولى ، لقد عادت فيرونیکا إلى ألمانيا واتصلت بها حياتها تحت وصاية صديق لآبيها استاذ في جامعة هايدلبرج ، والتقت بالصديق القديم انتسيو ، كانت لا تزال من حين لآخر تفكر في دخول الدير ، ولكن الوصي والصديق اقنعاها بأن تؤجل التفكير في هذا الأمر إلى أن تفرغ من دراسة مكنة بالجامعة . ولم تطب لفيرونیکا الحياة في بيت الوصي لأن زوجه التي لم تعقب أولاداً لم تحتمل وجودها . ولم يعد لفيرونیکا سوى انتسيو . ولكن الفارق بينهما في التفكير ، وخاصة في موضوع الإيمان ، كان قد ازداد حدة . أما هي فكانت قد ازدادت إيماناً ، وأما هو فقد شارك في الحرب وعاد منها وقد تجرد من كل شعور ديني . وإذا كان الدين يفرق بينهما ، فقد كان الحب يقارب بينهما . أنه عندما سقط جريحاً في ساحة القتال صاح منادياً اسمها ، وأنها تظن أنها في تلك اللحظة سمعت صوته يرن في أذنها على ما كان بينهما من بعد شاسع ، وأصبحت فيرونیکا تحدث نفسها بأن الرب أراد لها أن تتمسك بهذا الشاب وأن تهديه إلى الإيمان ، وأصبحت فيرونیکا تحدث نفسها بأن الرب أراد تأثيراً فيه . وصارح انتسيو فيرونیکا بحبه فرحبت ، وأعلنها عزمه على الزواج بها ، فقبلت . كانت تمنى نفسها بأن تعتمد على الرباط الوحيد القائم بينهما ، رباط الحب ، في اقناعه ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تحس بالخوف لأنها إذا تربط نفسها برجل يجاهر بالكفر ترتكب ما لا ترضى عنه الكنيسة ، وكانت ترى في انتسيو شخصية تضطرب أمامها أحاسيسها كل الاضطراب ، فهو إنسان يجسم الحب الذي تهفو إليه ، ويجسم في الوقت نفسه الكفر الذي تنفر منه . لهذا كانت فيرونیکا لا تفتأ تؤخر موعد الزواج . وكان انتسيو لا يفهم لمسلكها سبباً مقنعاً ويتهم الوصي بحضها عليه . فلما مرضت أم انتسيو انتقلت فيرونیکا إلى البيت لتدبر أموره ، ولكنها كانت مصرة على التمسك بإيمانها ، وعدم التخلي عنه . واتهمها خطيبها بأنها تدفع به إلى الهاوية وبأنها لا تقيم وزناً لحبه وسعادتهما . وقررت فيرونیکا أن تتشبه بالمسيح الذي رضي بتحمل عبء التضحية وحده كاملاً على أمل أن يرحم الرب الآخرين

جميعاً فخرجت من الكنيسة وتزوجت انتسيو عن غير طريقها . ولكن التضحية التي أقدمت عليها كانت أكبر من أن تستطيع هي تحملها ، فانهارت أعصابها ، وضعفت صحتها ، وطالبت انتسيو بأن يأتي إليها بالكاهن حتى يعدها للموت . ولكن انتسيو نهرها وأغلظ لها . وأصاب فيرونیکا مس من الجنون ، أفادت مرة منه ، فظنت أنها ترى انتسيو يأتي إليها بالكاهن ليصلح ما فسد بينها وبين الكنيسة .

هذه الرواية الطويلة لجرتروود فون لوفور رواية دينية إذا ما اعتمدنا في تقييمها على السمة الغالبة عليها ، ولكنها كفالبية الأعمال الفنية ، وبخاصة الأعمال الروائية الكبيرة ، متعددة العناصر ، والأبعاد . فهي رواية ترسم صورة للصراعات الفكرية في المجتمع الأوروبي المعاصر ، وتوضح على طريقتهما المسكرين المتضادين ، معسكر المتمسكين بالدين ، ومعسكر الذين لا يستطيعون التمسك بالدين . هذه ناحية لا يصح ان نفعل عنها في عرضنا لأعمال جرتروود فون لوفور . وهناك ناحية ذات أهمية ليست بالقليلة ، وهي طريقة الأدبية في رسم الشخصيات وحرصها على الدراسة النفسية واستجلاء الدوافع والانفعالات . وإذا كان علم النفس قد أصاب تقدماً كبيراً في القرن العشرين وتعددت مدارسها واشتهر بعضها شهرة تكاد تكون شعبية مثل مدرسة التحليل النفسي ، فمن الطبيعي أن يظهر هذا العلم ومناهجه على الفن الروائي .

وهناك أديب نمساوي كبير هو روبرت موزيل برع في التحليل النفسي للشخصيات وتحليل المؤثرات الاجتماعية التي تنعكس على حياتهم . ولد روبرت موزيل في عام ١٨٨٠ في كلاجنفورت في اسرة يشغل أفرادها وظائف رفيعة في الدولة وتزخر بالنابيين من المهندسين والضباط والعلماء وكان الأب مهندساً واستاذاً في كلية الهندسة ، وكانت الاسرة تريد لروبرت ان يصبح ضابطاً فالحقته بالمدرسة العسكرية . وبينما هو يدرس المدفعية اكتشف انه ولد ليكون مهندساً فالتحق بكلية الهندسة ودرس هندسة الآلات وأصبح في عام ١٩٠٢ معيداً في كلية الهندسة بشتوتجارت . ولكنه ما لبث أن اكتشف في نفسه ميلاً قوياً الى الفلسفة وعلم النفس والمنطق فالتحق بالجامعة لدراستها حتى نال فيها الدكتوراه في عام ١٩٠٦ ، وعمل بعد ذلك أديباً لا يجمع الى الأدب الا القليل من الأعمال ، فهو تارة يشغل أميناً للمكتبة بجامعة فيينا ، وتارة يكتب في الصحافة . فلما قامت الحرب العالمية الاولى اشترك فيها ، وظل ينتقل في أعمال بين وزارة الخارجية والحربية والصحافة ، ويغير مكان اقامته من النمسا الى ألمانيا ثم سويسرا حتى مات في عام ١٩٤٢ . وقد نشر موزيل روايات من نوع الدراسة السيكولوجية لها قيمة كبيرة منها رواية « اضطراب التلميذ تورليس » في عام ١٩٠٦ ورواية « ثلاث نساء » في عام ١٩٢٤ . أما أعظم أعماله الروائية فعمل ضخيم يحمل اسم « رجل بلا صفات » كان المفروض أن يكتمل في أربعة أجزاء ، ولكن موزيل لم يكمل منه الا الأجزاء الاولى ، فخرج الجزء الاول عام ١٩٣٠ والثاني في عام ١٩٣٣ والجزء الثالث من مخططاته في عام ١٩٤٣ ، وهناك طبعات محسنة ظهرت في عام ١٩٥٢ ثم في عام ١٩٥٦ . وتتضمن الرواية الضخمة القليل من السياق والكثير من الأفكار ، ولقد أحل موزيل مكان القالب الروائي القديم قالباً جديداً بما أخذ به من مناقشات موسعة ودراسات تناول بها موضوعات تمس الثقافة والمجتمع . وتدور أحداث الرواية في فيينا بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وفيها ترسم صورة ساخرة للملكية الدانوب ، الملكية النمساوية المجرية التي تندفع بسرعة ناحية الحرب العالمية بكل ما في هذا الاندفاع من معاني التدهور : كل الأفكار والقوانين والأحزاب والمذاهب تتحلل فلا يجد الناس تكتة آمنة يستندون إليها . والرجل الذي لا صفات له يدعى اولريش وهو يشبه المؤلف

نفسه في كثير من سمات شخصيته ، شاب في الثلاثين من عمره يحاول محاولات متكررة أن يشكل حياته على شكل ما ، فلا يجد السبيل الى ذلك . انه يحاول أن يتخذ مكانا في الحياة السياسية الفكرية فيفشل ، ويحاول أن يجد مهنة يرضي بها كل الرضاء فيفشل ، والناس جميعا في المجتمع النمساوي يبحثون عن مفاهيم يمكنهم الاتفاق عليها والاطمئنان اليها فلا يجدون، انه يفشل وانهم يفشلون . وهو يحاول أن يجد صورة اخرى للحب غير تلك الصورة التي كانت الاخلاق والمفاهيم الدينية القديمة تروجها فيفشل، ويجد نفسه ذات يوم على ميدان القتال وقد نشبت الحرب . وأولريش لا يريد أن تكون له شخصية ذات طابع واحد ثابت ، لأن الدنيا لم تعد تتيح للناس هذا النمط الثابت من الشخصية، فهو منقسم الشخصية ، العقل يدفعه والاشعور يمنعه ، والاشياء التي تعرض له تبدى له وجهين مختلفين ، وهو يجد فيها التناقض الذي لا سبيل الى تبديده ، وهو ينزل الواقع المتقلب ، ويضفي عليه رغم تقلبه شرعية عملية ، لأنه يرى أنه من السخف الا يتمسك الانسان بما هو ممكن ، ولكنه لا يرى سبيلا الى الايمان المطمئن اليه ، فهو يقبل عليه وهو يسخر منه في وقت واحد .

يصف روبرت موزيل هذا الشاب على النحو التالي :

« كان أولريش انساناً عاطفياً ، ولكن لا ينبغي أن يفهم الانسان هنا ما يقصد اليه القاصدون من حديثهم عن العواطف فرادى . فلا بد أن شيئاً حدث ، دفعه الى حيث هو ، وربما كان عاطفياً ، ولكنه كان في حالة الانارة والاستثارة يسلك سلوكاً عاطفياً بليداً في وقت معاً . لقد جرب كل شيء تقريباً ، وأحس بأنه قد يستطيع الآن أن يرمي بنفسه في كل وقت الى شيء لا حاجة به الى ان يكون ذا اهمية بالنسبة اليه ، ما دام هذا الشيء يستحث دافع النشاط لديه . وكان له أن يقول عن حياته ، بقليل من المبالغة ، ان كل الامور التي جرت في حياته ، جرت وكأنما لم تكن تتصل به بقدر ما كانت تتصل بعضها ببعض . كانت الباء تأتي بعد الالف دائماً ، سواء في الكفاح أو في الحب . ولقد أصبح عليه أن يعتقد بأن الصفات الشخصية التي اكتسبها في هذه الاناء ، كانت تتصل بعضها ببعض أكثر مما تتصل به ، وبأن كل صفة منها ، اذا هوتفحصها وحدها بدقة ، لا تمسه في باطن ذاته أكثر مما تمس الآخرين الذين ربما كانوا يتصفون بها أيضاً .

وليس من شك في أن الانسان رغم ذلك يتحدد بها ، ويتكون منها ، حتى اذا لم يكن مندمجاً فيها . ومن هنا فكثيراً ما يحدث للانسان أن يحس بأنه غريب على ذاته ، سواء كان يسلك سلوكاً هادئاً أو منفعلاً . ولو طلب أحد الى أولريش أن يحدد كنه ذاته لاحتار واضطرب ، لأنه لم يحدث أن اختبر نفسه -وما أشبهه في ذلك بالكثيرين - كلمتان مهمة ما ، وبالنسبة اليها . ولم يكن شعوره بذاته شعوراً معتلاً أو مختلاً ، ولم يكن مشتتاً أو مغروراً ، ولم يكن أولريش يحس بحاجة الى اصلاح نفسه أو طلائها بما يسمى بمسألة الضمير . فهل كان رجلاً قوياً ؟ لم يكن يعرف، ولعله كان بهذا الجهل يرتكب خطأ مشؤوماً . ولكنه كان بكل تأكيد رجلاً يثق دائماً في قوته . وهو الآن لا يشك في أن الفارق بين أن يكون للانسان خبرات شخصية وصفات شخصية وبين الا يكون له شيء منها ، هو فارق في المسلك ، وأنه أمر يقوم على نحو ما على الارادة وما تفرضه وتقضي به ، أو هو درجة مختارة بين العمومية والشخصية يعيش الانسان عليها . أو أن الانسان ، بعبارة بسيطة ، يستطيع أن يتخذ حيال الاشياء التي يعانها أو التي يقوم بها مسلكاً يزيد في العمومية أو مسلكاً يزيد في الشخصية . فمن الممكن أن يحس الانسان ، اذا تلقى ضربة ، بالآلم ، ومن الممكن أن يزيد على هذا فيحس بأنها اهانة ، فتزيد آثارها الى حيث يستحيل عليه احتمالها . كذلك من

الممكن أن يستقبلها الانسان بروح رياضية ، وأن يتمثلها على أنها مشكلة لا ينبغي أن يخافها ، أو لا ينبغي أن يغضب منها غضباً أعمى ، أو لا ينبغي أن يعيرها التفاتاً وهو ما لا يحدث نادراً . فإذا ما تصرف الانسان حيال المشكلة بالتصرف الثاني ، فهو يضعها في علاقة عامة (. . .) وهذه الظاهرة ، ظاهرة ان كل خبرة إنما تكتسب أهميتها ومضمونها نتيجة لمكانها من الأحداث ذات النتائج ، تلاحظ لدى كل انسان لا يأخذ الخبرة من حيث هي حادثة شخصية ، بل من حيث هي تحد لقوته الفكرية . انه في هذه الحالة يحس بها احساساً أضعف . ومن القريب ان الناس يسمون ذلك الشيء الذي يحس به الملاك كقوة فائقة ، بروداً وبلادة اذا ما اتمل هو ذاته في نفوس اناس لا يستطيعون الملائمة عن ميل منهم الى مسلك فكري في الحياة . والاختلافات بين تطبيق مسلك عام أو مسلك خاص والمطالبة بمسلك عام أو مسلك خاص اختلافات كثيرة . فالقاتل اذا تصرف تصرفاً موضوعياً وصف تصرفه بالفلظة . . والاستاذ اذا استمر وهو بين ذراعي زوجته في حساباته وصف تصرفه بأنه جامد متحجر . . والسياسي اذا ارتفع على هلاك الناس وصف تصرفه حسب نجاحه بالندالة أو بالعظمة . . أما الجندي والجلاد والجراح فيتوقع الناس منهم عدم التأثر وهم يستنكرون عدم التأثر اذا جاء به غير هؤلاء . هناك - دون حاجة بنا الى الدخول في اخلاقية هذه الأمثلة ، حيرة ظاهرة ، ينبغي على الانسان في كل حالة أن يتخذ حيالها حلاً وسطاً بين السلوك الصحيح موضوعياً ، والسلوك الصحيح شخصياً .

ولقد بسطت هذه الحيرة وراء مسألة اولريش خلفية واسعة . لقد كان الانسان فيما مضى من الزمان ، بضمير أفضل ، انساناً أكثر مما هو الآن . كان الناس مثل عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً على نحو أعنف ، يحركهم الرب والبرد والنار والطاعون والحرب ، ولكنهم كانوا في مجموعهم يظنون - مدينة مدينة ، واقلماً اقلماً - حقلاً واحداً . أما ما كان يبقى لكل عود من عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً تحديداً واضحاً ، وكانت مسؤوليته معروفة . أما الآن فلم يعد مركز ثقل المسؤولية في الانسان ، بل في الترابطات الموضوعية . المير الناس ان الخبرات قد استقلت عن البشر ؟ لقد ذهبت الخبرات الى المسرح ، ودخلت في الكتب وتقارير الدارسين والباحثين ، ودخلت في الجماعات المذهبية والدينية ، التي تنشئ أنواعاً معينة من الخبرة على حساب الآخرين (. . .) فمن الذي يستطيع اليوم أن يقول ان الغضب الذي يفضبه هو بالفعل غضبه هو ، في الوقت الذي يتدخل فيه كثير من الناس في أمره ، ويذهبون الى أنهم يفهمونه منه أكثر مما يفهم هو ؟ لقد نشأ عالم من الصفات بلا انسان ، عالم من الخبرات ليس به الرجل الذي خبرها ، ويبدو على وجه التقريب أن الانسان في الظرف الأمثل لن تكون له خبرة شخصية يصيبها (. . .) ويبدو أن تحلل مسلك الانسان المتمركزي ، الذي أخذ الانسان لمدة طويلة يظن طبقاً له أنه يحتل مركز الكون ، ثم اذا به يأخذ منذ قرون في التلاشي ، يبدو أن هذا التحلل قد وصل أخيراً الى الأنا ذاتها ، ذلك ان الاعتقاد بأن أهم شيء في الخبرة هو أن يخبرها الانسان ، وأن أهم شيء في العمل هو أن يعمل الانسان ، اعتقاد أصبح يبدو للكثيرين نوعاً من السداجة . (. . .) ولقد تحتس على اولريش فجأة أن يعترف مبتسماً حيال هذه المخاوف ، بأنه ، رغم هذا ، شخصية ، وأن لم تكن له شخصية » .



وإذا كانت المحنة الثقافية تتخذ هذا الشكل الخطير بالنسبة للمجتمع وبالنسبة للفرد الى الحد الذي أصبح الانسان فيه بلا شخصية ، وأصبح اذا أحس بشيء لا يمكنه القطع بأنه يحس به واذا فكر فكرة لا يمكنه القول بأنه هو الذي ابتدعها ، فإنه من الطبيعي أن تتركز الأضواء في كثير من الأعمال الفنية على الجزء الحاسم من المحنة ، الجزء الأليم وهو الحرب نفسها . وقد شهد القرن العشرون الحرب العالمية الاولى ثم شهد بعدها الحرب العالمية الثانية التي أعقبتها حروب محدودة في أماكن متعددة من العالم تحمل في ذاتها امكانية تفجر حرب عالمية ثالثة في أى وقت . وهكذا فإن اطلاق هرمن هيسه على القرن العشرين اسم « عصر الحروب » لم يكن فيه تجاوز ، بل كان فيه تصوير دقيق لواقع مرير . وتختلف الأعمال الروائية في معالجتها موضوع الحرب ، فمنها ما يتخذ من جو الحرب خلفية له ، ومنها ما يبني على عنصر من العناصر التي ارتبطت بالحرب أنجمت عنها ، ومنها ما يتخذ الحرب ذاتها موضوعاً له . وليس من الغريب أن نتوقع ألا يخلو عمل روائي في القرن العشرين من إشارة ما الى حرب من الحروب ، ولكن من المبالغة أن نقول ان هذه سمة مميزة لهذا الأدب المعاصر من أوله الى آخره . وإذا أردنا رواية تتخذ الحرب موضوعاً أساسياً لها نستشهد بها ، فهذه مثلاً رواية أريش ماريما ريمارك « لا جديد في الغرب » .

ولد أريش ماريما ريمارك في عام ١٨٩٨ في أوسنابروك وعمل في بيع الكتب فترة وفي الصحافة فترة أخرى ، الى ان احترف الأدب ونشر رواية « لا جديد في الغرب » في عام ١٩٢٩ فلفت نجاحاً كبيراً في ألمانيا وفي خارج ألمانيا . واعتمد فيها على خبرته بالحرب التي زج به في أوتونها وهو في السابعة عشرة من عمره وجرح خمس مرات حتى أوشك على الهلاك . ولهذا كان تعبيره عن الحرب مصطبغاً بهذه الآلام ، فما كان يمكن أن يدعو الى مزيد منها . ولما كانت الدولة النازية تعد الشعب للحرب فقد استقبلت كتبه ، وغضبت عليه ، فهاجر من ألمانيا في عام ١٩٣٢ . وفي العام التالي أحرقت كتبه علناً مع غيرها من الكتب المناهضة للحرب الداعية للسلام . وعاش بعد ذلك في سويسرا ثم انتقل منها الى أمريكا وظل بعيداً عن أوروبا حتى عام ١٩٤٨ حيث عاد الى سويسرا مرة أخرى . والحرب هي الموضوع الغالب على كتاباته ، والموضوع الثاني يتصل بالحرب اتصالاً مباشراً وهو مساوئ الحكم النازي وفظاعاته ، ويرتبط بالموضوعين موضوع عام هو موضوع النقد الاجتماعي والثقافي والفكري العام . رواية « لا جديد في الغرب » تصف أحداث الحرب العالمية الاولى ، ورواية « طريق العودة » (١٩٣١) تصف الصعوبات التي يعانيها العائدون من الجبهة ، وتعالج رواية « قوس النصر » (١٩٥٢) قصة طبيب فر من ألمانيا النازية الى فرنسا وهو يرجو أن ينعم هناك بالطمأنينة فدخلت القوات النازية فرنسا ولحق بالرجل سوء الطالع . وتدور رواية « جذوة الحياة » (١٩٥٢) حول الأحوال في معسكرات الاعتقال النازية .

تحكي رواية « لا جديد في الغرب » (١٩٢٩) قصة جيل ترك المدرسة في التاسعة عشرة من عمره ليذهب الى الجبهة ، لقد حثهم مدرستهم كانتوريك على التقدم الى قائد المنطقة والتدريب ، فتلقوا تدريباً عسكرياً لمدة عشرة أسابيع وأصبحوا جنوداً تحت إمرة صف الضابط هيلمشتوس ، وهو رجل قاس سيء الطبع . وبدأت المعارك ، وكانت الآلام التي يواجهونها تقرب بينهم ، وكانت الأحوال التي يمرون بها تحطم كل يوم شيئاً مما كانوا قد تعلموه من القيم الثقافية الانسانية . انهم يتقلبون من حال الى حال ، فهم تارة على خط النار ، وتارة في المستشفى العسكري بعضهم أصيب والبعض يجلس اليه ليواسيه ، وتارة يقومون بأعمال اعداد الاستحكامات ويتعرضون لهجوم بالغازات السامة فلا يجدون مكاناً يحتمون به سوى المقابر ، يختفون تحت النعوش ،

ولا ينجون الا بمعجزة لأن المقابر ذاتها تتعرض للضرب وتتناثر الأشلاء وأخشاب النعوش في كل اتجاه . والأحوال المعيشية تتبدل ، فهم يعيشون على الطعام الرديء أغلب الوقت ، ولا ينعمون بطعام أفضل الا اذا كان الجيش يوشك أن يقوم بهجوم ، فالقيادة تحتال لرفع الروح المعنوية بالطعام وما اليه . والهجوم عندما يقع لا يقف عند حد ، والخسائر بينهم تزيد فلا يبقى من الرجال الا الخمس . وتحرك القيادة هذه البقية الباقية الى الداخل عند المخازن ومعسكرات الأسرى . ويرى الجنود المعاملة السيئة التي يتعرض لها الأسرى ، حتى ان بعضهم يحتالون لتقديم شيء من طعام الى هؤلاء المساكين الذين لم يعودوا يملكون من أمرهم شيئاً كثيراً أو قليلاً . ومن مجموعة الجنود من يجد مصاباً من الأعداء فيقدم اليه العون ، أو جريحاً فلا يدعه ينزف الى الموت . ومنهم من يصاب في المعارك اصابات تستدعي ارساله الى الوطن ليعالج ويستعيد قوته ، ثم يعاد مرة اخرى الى الجبهة . وتردد الأخبار بان الهدنة توشك ان توقع ، ولكن المعارك تستمر ويسقط الضحايا ولا يبقى من الرفاق السبعة سوى واحد . ويسود الهدوء على الجبهة الغربية ويرسل الضابط الى القيادة تقريره « لا جديد في الغرب » . وفي هذا اليوم بالذات يسقط آخر السبعة .

ويتبين لنا من هذا العرض السريع للرواية، أنها أقرب الى التحقيق الصحفي المطول منها الى الرواية ذات الأحداث المتتابعة التي تصل الى عقدة ما تستبين في النهاية اما بالخير أو بالشر . هناك خط يمسك الأجزاء بعضها البعض وهو مجموعة الشباب الذين يخرجون من المدرسة الى الحرب ثم لا يعودون ، وهو خط له أهميته الرمزية ، وهو الفكرة الأساسية التي يهدف ريمارك الى التعبير عنها . ولكن العمل الفني في حد ذاته يتكون من مشاهد حية متتالية ، التقطها المؤلف على الطبيعة ، وكلها مشاهد حرب : مشهد التدريب - مشهد الدخول في الجيش - مشهد التعرض للهجوم - مشهد الأسرى وكيف يعاملون - مشهد الجرحى وكيف يعالجون - مشهد القتل وكيف يسقطون . - وقد أصبح هذا القالب الذي يقترب من قالب التحقيق الصحفي نوعاً له وجوده المعترف به في عالم الرواية الحديثة ، وهو يقوم على الوصف الدقيق السريع المؤثر ، وبرز النواحي الطريفة او المتناقضة او المثيرة ، ويتوسل بأسلوب فيه النقد اللاذع . وفيه الفكاهة الساخرة المريرة .

كانت مشاهد الحرب العالمية الاولى التي عرضها ريمارك في روايته أليمة ما في ذلك شك ، فما بالك بالحرب العالمية الثانية وما أحدثته في مناطق كثيرة من العالم ، يهنا هنا منها ألمانيا ذاتها التي فقدت سبعة ملايين من أبنائها ، وخسرت غالبية مصانعها ونسبة كبيرة من المباني العامة والخاصة ، وتحولت الى كومة من الحطام . وكانت هناك خطط جديده وضعتها الدول المنتصرة لتحويل ألمانيا الى دولة زراعية والى تفتيتها الى مناطق صغيرة غير متماسكة حتى لا تقوم لها بعد ذلك قائمة . وكان العائدون من الحرب بين جريح مريض مشوه ، ومتقدم في السن خائر يائس ، وصغير ألقي به في اتون الحرب وهو لا يعلم من أمرها شيئاً ، كان هؤلاء جميعاً يواجهون خراباً يحيط بهم من الخارج ، وخراباً يسيطر على عقولهم وقلوبهم من الداخل . وما ان تحركت قرائح الأدباء والشعراء للكتابة ، حتى أحسوا أنهم في فراغ ، وانهم يتحركون من نقطة الصفر في اتجاه لا يجدون وسيلة لتحديده . واذا كانت السمة العامة المسيطرة على الأدب الجديد بعد الهزيمة هي سمة الاضطراب سواء في شكل الأدب أو في مضمونه ، فان هذا الاضطراب لم يكن يخلو من التماس للركائز في التراث الحضاري الذي أحاطت به الشكوك . واذا كان الأدباء الجدد قد حاولوا أن يحطموا الأشكال ، وأن يحطموا الجمل والتراكيب ، وأن يسفها المفاهيم الجمالية ، وأن

يخرجوا على المذاهب والمناهج الفنية القائمة ، فانهم لم يلبثوا أن دخلوا في حوار معها ، وأصبح الانتاج الأدبي في عصرنا يتحرك في اتجاه الى الافادة من القديم واتجاه الى انكار القديم وقد يتحرك أيضاً في الاتجاهين معا .

وهكذا شهدت سنوات الحرب والسنوات القليلة التي تلتها عدداً من الأعمال الروائية وصف فيها أصحابها من أحداث الحرب ما علموه أو ما قاسوه ، وكثير من هذه الأعمال يذكرنا باريش ماريا ريمارك وطريقة التقرير الصحفي التي برع فيها . نذكر على سبيل المثال الأديب **جورد جايوز** وروايته « **هجوم يحتضر** » . ولد جورد جايوز في عام ١٩٠٨ في قرية أوبريكسينجن جنوب غربي ألمانيا ، ووجهه أبوه ، وكان قسيساً بروتستانتياً الى دراسة اللاهوت ، ولكنه ترك هذه الدراسة واتجه الى دراسة الفن وخاصة الرسوم والتصوير وقام برحلات الى بلاد اوروبية متعددة ليطلع على ما في متاحفها من كنوز ويخالط الناس ويشاهد الطبيعة المنوعة ويعد نفسه للامتحان النهائي لأكاديمية الفنون . فلما قامت الحرب جند في سلاح الطيران وأصبح طياراً مقاتلاً ، ولما انتهت الحرب بدأ حياته من نقطة الصفر من جديد ، فعمل في قطع الاشجار الى ان وجد وظيفة مدرس رسم فانتقل اليها ، حتى تمكنت شهرته الأدبية فانصرف الى الأدب تماماً . وتعتبر رواية « **هجوم يحتضر** » من أحسن روايات الحرب التي ظهرت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت الفصول الاولى منها قد ظهرت في بعض المجلات ، ثم اتخذت الرواية شكلها النهائي وخرجت مطبوعة كاملة في عام ١٩٥٣ . تحكي الرواية عن وحدة من وحدات سلاح الطيران الألماني كانت مكلفة في الفترة المتأخرة من الحرب بحماية نشاط السفن الألمانية في الشمال ، وقامت الوحدة بمهمتها على خير ما استطاعت . ولكن الأحوال في ألمانيا تغيرت ، وتعرض ميناء ألماني كبير لهجوم عنيف بالطيران حطم الكثير من المنشآت ولم يجد الميناء الغطاء الجوي اللازم لأن الطيارين الذين صدر الأمر بأن يتصدوا للهجوم لم يعلموا بالأمر ، فقد أساء الضابط المكلف بتلقي الأوامر وتبليغها فهم المقصود من اتصال القيادة به ، ولم يتخذ اجراء ، ومن حسن حظ هذا الضابط أن السحب كانت منخفضة تكاد تلتصق بالأرض ، ولم تكن تسمح بقيام الطائرات ، حتى لو صدرت اليها الأوامر . والطيارون رجال تشبه حالهم حال غيرهم من الرجال ، فيهم الطيبون وفيهم الأشرار ، ولقد قذفت بهم المقادير الى حيث يتصرفون برغمهم ، فهم يصورون لأنفسهم واجبات تقضي الكرامة بالالتزام بها ويجدون في الوفاء بها احتراماً لذات نفوسهم . وحين وقت المعركة الحاسمة ، كانت المعركة خاسرة حتى من قبل أن تبدأ لأن العدو دفع اليها بأعداد من الطائرات أكثر وأقوى ، فلم يعد هناك أمل في النصر . ولم يكن هناك من سبيل الى اختراق خطوط العدو والوصول الى الأهداف لضربها ، وأصبح الطيارون المقاتلون معلقين في الجو ، تواجه طائراتهم طائرات العدو وتشتبك معها ، ولكنهم لا يتقدمون . والقيادة لا تريد أن تفهم هذا الوضع غير المتوازن ، ولا تقدر ما في الموقف من استحالة مادية ، فهي تبعث باللوم والتوبيخ الى رجال لا تنقصهم شجاعة ولا يستهينون بشرف ، وتطالب القيادة الرجال بأن يندفعوا بطائراتهم الى أهداف العدو ليحطموها ويتحطموا معها . ويخلع الطيارون ما تحلت به صدورهم من نياشين وأنواط أمام هذا الاتهام المهين لهم بالعجز ، ولكن رئيسهم يردهم عن تمردهم ، ويطلبهم باعادة النياشين والأنواط الى صدورهم ، ويتقدمهم الى طريق لا عودة منه ويسقط الرجال جميعهم .

وتبين الأعمال الروائية التالية لجورد جايوز انه اخذ يتخلص تدريجياً من سيطرة ذكريات وخبرات الحرب عليه . في رواية « **صوت يرتفع** » (١٩٥٠) يصور حال الجيل الذي اقتلعت الحرب من جذوره ، وأبعدته عن وطنه ، فلما نجا من الهلاك في ميدان القتال ، عاد الى ظروف اليمّة

في البلاد ، وأصبح عليه أن يلتبس في ذاته شيئاً من القوة يقيم به الحياة الجديدة . أما في رواية « حفلة الرقص الختامية » (١٩٥٨) فيرسم فيها صورة ألمانيا وقد تغيرت أحوالها ، وعادت المصانع فيها إلى الانتاج ، وامتلات المصارف بالأموال ، واتصلت في كل ناحية حياة نشيطة . ان جرد جايزر يتعمق هذه الحياة الجديدة ويجد انهادات وجهين ، وجه براق يطالع الناس ، ووجه معتم يتوارى عنهم . . . ويعود إلى الفكرة التي ألمع اليها في « هجوم يحتضر » وهي ان محنة الجيل الحاضر تلتخص في انه لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه على أساس متين ولهدف يطمئن اليه . ويمكن أن نعبّر عن المضمون الذي يعالجه جرد جايزر بعبارة أخرى : انه يحاول أن يحلل الانسان المعاصر وأن يكتشف ما لديه من دوافع وما يرمي اليه من أهداف ، ويحاول أن يلقي الضوء على الصدع الخطير الذي أصاب الشخصية المعاصرة ، والذي يعلن عن نفسه أحياناً ، ويتوارى تحت ألوان زائفة في أحيان كثيرة .



يكاد هذا الخط الذي كشفنا عنه في أعمال جرد جايزر أن يكون هو خط التطور الذي يربط المراحل الإبداعية المتتالية في أعمال جيل بأسره من الأدباء الشعراء الألمان المعاصرين : جونتير جراس ، هاينريش بل ، رودلف هاجلشتانجه ، هانس أريش نوساك ، مارتن قالزر ، ارنست كرويدر وغيرهم . يبدأ هذا الخط بخبرات الحرب وذكريات الحرب ، ويتحول إلى مشكلات فترة الجوع أو فترة الصفر أو فترة الدمار ، وينتقل إلى مشكلات الانسان الجديد في هذا المجتمع الجديد الذي تهدم قديمه ، واكتسب ماضية القريب بطبقة قبيحة أليمة من الاثم والحق والجنون ، ونما حاضره إلى الثروة بسرعة فائقة ، فأصبح الانسان الجديد في حيرة ما بعدها حيرة . - وإلى هذا الجيل من الأدباء والشعراء جيل آخر لا تدخل موضوعات الحرب والجوع في مجال اهتماماته لأنه لم يشهد الحرب ، بل علم من الآخرين أخبارها ، ولا يقف كثيراً عند مرحلة الدمار والجوع فما يذكر عنها الا القليل او ربما لا يذكر عنها شيئاً على الإطلاق ، ولهذا فهو يعكف على ما يطالعه من مشكلات الانسان المعاصر والمجتمع المعاصر .

ولا بد لنا أن نستعرض بعض أعمال الجيل الأول وبخاصة أعمال جونتير جراس وهاينريش بل . وجونتير جراس من مواليد مدينة دانتسيخ في عام ١٩٢٧ ، وكانت في ذلك الوقت مدينة حرة ، بمعنى أنها لم تكن تتبع لدول بعينها - بولونيا وألمانيا - ولكنها كانت تحمل في جنباتها جذوة صراع لن تلبث أن تتحول إلى نيران لا قبل لأحد بها . جاء إلى الوجود في مدينة لا تعرف لها كياناً ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم . فليس لنا أن ندهش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تعتمل فيها الأحداث التي توالى على وطنه حتى أتت عليه . ويشبه الزمان الذي رأى فيه جونتير جراس النور المكان الذي قدر له أن يخرج فيه إلى الوجود ، فهو زمان بين نكبتين ، بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية . كان هتلر في ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وكان قد فرغ من تأليف كتابه « كفاحي » وأعاد تنظيم حزب النازي - حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني - منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية في ألمانيا ، ويدخل بألمانيا وبالدنيا في عصر من المحن المادية والفكرية لا يذانيه عصر آخر . فلما بلغ جونتير جراس السادسة من عمره كان الحزب النازي قد أصبح صاحب الأمر والنهي ، وفي الثانية عشرة رأى نيران الحرب العالمية تندلع شيئاً فشيئاً ، وفي السابعة عشرة طلب للجيش وأصبح في درجة معاون بالسلاح الجوي على الرغم من صغر سنه ،

فلم يكن أمام الجيش وقد استهلك الأجيال الأخرى إلا أن يجند الصفار أبناء العشرين ثم التاسعة عشرة ثم الثامنة عشرة ثم السابعة عشرة. ولم يطل استدعاء **جونتر جراس** للجيش فقد انتهت الحرب ، وبدأت مرحلة البحث عن لقمة العيش في عصر الجوع والدمار . وكان جونتر جراس يجرب مواهبه تارة في الفنون التشكيلية وتارة في فنون الأدب . وعمل بالفعل رساماً ونحاتاً ، ونشر ديواناً من الشعر في عام ١٩٥٦ ، ثم طالع في اجتماع الأدباء الذين ينظمون أنفسهم فيما يسمى « **بالجماعة ٤٧** » نسبة إلى عام نشأتها ، طالع شيئاً من رواية جديدة له هي رواية « **الطبله الصفيح** » فنال جائزة الجماعة ، وعكف على اتمام الرواية . وسافر جونتر جراس إلى باريس فاقام فيها مع زوجته أربعة أعوام ، وعاد إلى برلين في عام ١٩٦٠ وقد أصبح أديباً شهيراً . كانت روايته « **الطبله الصفيح** » قد تمت وظهرت مطبوعة في عام ١٩٥٩ ولقيت نجاحاً هائلاً في ألمانيا وخارج ألمانيا .

وأول ما يطالع الإنسان في هذه الرواية أن أحداثها تدور في جزء كبير منها في دانتسيج وأنها تتركز في « **العصر الهتلري** » ، وتوسع دائرة الزمان فتصل أحياناً إلى مطلع القرن العشرين من ناحية وخمسينيات القرن من الناحية المقابلة . من هنا نفهم الجو العجيب الفامض المضطرب الخيالي الساخر الذي يخيم على الرواية ويطيح شخصياتها. **وجونتر جراس يخلط الواقع والواقع خلطاً متعمداً حتى يمكننا القول بأنه يوسع أسلوب كافكا ويخضعه لفاهيمه ، فهو يسير في طريق بين الواقعية والسرالية ،** يميل تارة إلى هذا الجانب ، وتارة إلى الآخر ، حتى يستجلي وجهي الشخصيات ووجهي الأشياء . جونتر جراس يصف الحرب والمواقع ويحدث عن هتلر ومنظمات النازية ، فينقل القارئ إلى عالم الواقع ، ثم إذا به يطلق لخياله العنان فيضخم ما هو صغير ويصغر ما هو ضخم . تروى رواية « **الطبله الصفيح** » قصة أوسكار ماتسيرات الذي ولد في عام ١٩٢٤ في دانتسيج وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره أن يوقف نموه وأن يبقى جسمه على حجمه . وهكذا أصبح أوسكار قزماً أو مسخاً أو « قزعة » ، وظل على هذه الهيئة حتى بدأ يكتب قصته وذاكراته من المصححة التي انتهى إليها ، يكتبها أو على حد تعبير جونتر جراس « **يطبلها** » على طبلته الصفيح التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته . ويستعيد أوسكار ماتسيرات قصة حياته من مراحلها المبكرة ، بل يسبق هذه المراحل ، فيحكى عن جده وجدته ، ثم عن أمه وأبيه وعن يظن أنه عشيق أمه . أما الجدة فيتحدث عنها في فصل بعنوان « **الجونيلة الواسعة** » يقول فيه مثلاً :

« كانت جدتي « **أته برونسكي** » تجلس في عصر يوم من أيام أكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترفل في جونيلاتها . . . وان كنت قد أشرت لتوى إلى جونيلة جدتي وأوضحت اشارتي ايضاحاً كافياً بقولي : كانت تجلس وترفل في جونيلاتها ، ثم ان كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « **الجونيلة الواسعة** » فانما كان ذلك لأنني أعرف الدين الذي أدين به لهذه الجونيلة . والحق ان جدتي لم تكن ترتدي جونيلة واسعة واحدة ، بل كانت ترتدي أربع جونيلات ، الواحدة فوق الأخرى . . . الواحدة تلي الأخرى طبقاً لنظام متسلسل يغير مكان الجونيلة الواحدة من يوم لآخر » .

ثم يتناول الجد بالحديث ، ويحكى كيف لقي الجد مصرعه تحت العوامة بطريقة غريبة اختلفت الروايات في تصويرها . ثم ينتقل إلى أمه وأبيه وكيف تعارفا وتزوجا ثم كيف خرج هو إلى الوجود . ويهتم في هذا الفصل بالإشارة إلى أن أمه « **أنجنس** » كانت قبل الزواج على علاقة

بالشاب يان برونسكي الذى جند فى الحرب العالمية، وكانت تعمل آنذاك ممرضة فى المستشفى، وحدث أن نقل الى المستشفى جريح اسمه الفريدماتسيرات ، كان مصاباً بطلقة فى فخذه ، فقامت بينه وبين الممرضة أنجنس علاقة انتهت بزواجهما . فلما خرج الفريد من المستشفى لم يعد الى موطنه فى الراينلاند ، بل بقي فى دانتسيغ واشتغل مع زوجته فى التجارة وافتتحا محلاً للبقالة . وولد اوسكار ، ورأى النور على حدوصفه متمثلاً فى مصباحين كهربيين قوة كل منهما ستون أو أربعون وات كانا يتدليان من النجفة فى السقف . يقول عن واقعة الولادة :

« كانت امي حتى الوقت الذى جاءها فيه المخاض تقف فى الدكان وتعبئ السكر فى اكياس زنة رطل واكياس زنة نصف رطل . ولم يكن الوقت يسمح بنقلها الى المستشفى ، فاستدعوا لها قابلة متقدمة فى السن من الشارع المجاور ، كانت من حين لآخر تمر حاملة حقيبتها الصغيرة ، فجاءت الى حجرة النوم وساعدتني وساعدت امي على ان ينفصل كل منا عن الآخر » .

وفرحت الام بمولده وقالت : « عندما يكبر اوسكار ويكمل الثالثة من عمره سنعطيه طيلة من الصفيح » . كان المولود أديباً مفكراً منذ خروجه الى الدنيا ، فلما سمع وعد الام باعطائه طيلة ، ورأى الفراشة تحوم حول النجفة وتطبلعها من نفسها ، وفكر فى الحيوانات التي تعبر عن نفسها بالطبل ، ثم فى البشر فى المناطق التي ما زالت على الفطرة كيف يعبرون عن ذوات نفوسهم بالطبل ، استقر فى ذهنه أنه سيتخذ الطيلة الموعودة وسيلة للتعبير القوي عن أفكاره واحاسيسه ورغباته . وأتم الثالثة ، ونال الطيلة وقرر ان يكف عن النمو ، وان يقوى ما بينه وما بين الطيلة من علاقة ، فاصبح يستطيع ان يحطم بدقات طبلته الاشياء وان يثير الشغب بل وأن يكون جماعة من الصبية المشاغبين يتبعونه . ورفض اوسكار بان يتعلم شيئاً فى المدرسة ، ولكنه تعلم القراءة فى كتابين ، كتاب راسبوتين الدجال الروسي الشهير ، وكتاب « التبادلات الزوجية » لجوته . وسارت رحلة اوسكار فى الحياة مليئة بالمتاعب والمصائب التي كان يستنزلها على أبيه وامه وأبيه المحتمل ، عشيق الام يان برونسكي ، وحبيبته روسفيتا . وكان أن ماتت الام . يقول عن وفاة الام :

« ليس صحيحاً أن ماتسيرات اضطررنا الى العودة الى اكل السمك . فقد بدأت بحريتها ، وقد تملكته ارادة تحار العقول فى فهمها ، تلتهم السمك بكميات كبيرة ، وبدون مراعاة لقوامها ، بعد عيد الفصح بأسبوعين أو أقل ، حتى قال لها ماتسيرات : « لا تأكلي هذه الكميات الكبيرة من السمك وكأن هناك من يرغمك على اكلها » . كانت تأكل السردين فى الصباح ، وتاكل سمكاً مقدداً فى الضحى وتتغذى على السمك المقلي فى الظهر ، وتتناول السمك فى طعام العشاء أيضاً حتى سقطت على الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين ، ونقلت الى المستشفى حيث ماتت . وكانت حاملاً فى الشهر الثالث فأعطاها الطبيب حجرة منفردة ، كانت ترينا فيها ، ولدة أربعة أيام طوال ، وجهها المنفعل بالقرف ، المبتسم لي فى تفرز أحياناً ، وقد شوهته التقلصات . . حتى لفظت فى اليوم الرابع . . ذلك النفس الضئيل الذى يتحتم على كل انسان أن يلفظه لينال شهادة الوفاة . وهاهو ذا حديث الناس يكثر . . لقد رأت في قزماً من فصيلة العفاريت ، ولو استطاعت لقضت عليّ ، ولكنها لم تقض عليّ لأن الأولاد ، حتى العفاريت منهم ، مقيدون فى السجلات . . . وكان ان اكلت سمكاً ، ولم تتخير حتى الطازج منه . . . والآن يقول العشاق والزبائن : « لقد طبل لها القزم العفريت وأودى بها الى القبر » .

ويتناول الكاتب في صفحات كثيرة ، عشرات بل مئات ، اتصال اوسكار بالحياة السياسية في فترة ما قبل الحرب مباشرة ثم في فترة الحرب . ويمكن اعتبار هذا الجزء في حد ذاته رواية موضوعها الحرب ، ورواية موضوعها السياسة ، ورواية موضوعها النقد اللاذع للعصر . ان « الطلبة الصفيح » مجموعة من الروايات متداخلة بعضها في البعض ، وهذه الروايات تتجاور في غير ما صعوبة نظراً لاسلوب التقرير الصحفي او المقال العلمي او النص النقدي الذي يلجا اليه جونس جراس محطماً القلب التقليدي للرواية ذات الاحداث المتواترة . ومن بين الخطوط التي تنتسج منها الرواية خط التطور الجنسي لاوسكار ، فاذا كان اوسكار لا ينمو في الهيئة البدنية العامة ، فهو ينمو جنسياً ، ويخرج من مرحلة ليدخل المرحلة التي تليها . وهو ينضج جنسياً ويقيم علاقة جنسية مع ماريما زوجة أبيه او من يقال انه ابوه ، ويفصل جونس جراس الكثير من أمر هذه العلاقة تفصيلاً على طريقة ما يعرف بالادب المكشوف . ويعتقد اوسكار ان الطفل كورت الذي تضعه ماريما ليس ابن ماتسيات بل ابنه هو . ويحدث ان يموت ماتسيات ويحمل الى المقابر ليدفن ، ويشترك في الجنازة كورت وهو في الرابعة من عمره واوسكار وهو في الحادية والعشرين . واثناء الدفن يعث كورت بقطعة من الحجر فيصوبها الى رأس اوسكار فتصيبه في مؤخرة رأسه ، واذا بهذه الضربة توقف اوسكار وتجعله يقرر العودة الى النمو . كانت الحرب قد انتهت وأصبحت الحال غير الحال . يقول اوسكار :

« فانتزعت طبلتي من جسمي والقيتها في وعصيتها الى قبر ماتسيات وقررت ان أنمو ، وفي الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد في اذني ، وأصابني ظلمة في حجم عين الجمل في مؤخرة رأسي ، القاهها على ابني كورت البالغ من العمر اربعة أعوام ونصف . . . وبدأ نمو يتقدم بخطى كانت ضئيلة ولكنها كانت ملحوظة . . . وربما كان كورت يريد أن يرى فيّ أباً كاملاً نامياً » .

وينزل اوسكار الى معترك الحياة ، فيتصل بدنيا الفن ويعمل كموديل تارة وكفنان تارة اخرى ، ثم يتصل بدنيا النساء ويقيم العلاقات مع هذه وتلك ، حتى تكتشف الشرطة ذات يوم جثة الممرضة دوروتيا التي كان اوسكار على علاقة بها ، وتتجه الشبهات اليه ، ويتقرر وضعه في مصحة الأمراض العقلية . ومن هناك تخرج قصة حياته .

تتابعت بعد هذه الرواية أعمال روائيه اخرى ، منها « قطة وفار » (١٩٦١) و « سنوات قذرة » (١٩٦٣) و « تخدير موضعي » . ولكن جونس جراس لم يتمكن من الارتفاع فوق المستوى الرائع الذي بلغه في « الطلبة الصفيح » . ويمكننا ان نستخلص مميزات الفنية اعتماداً على رواية « الطلبة الصفيح » وهي نفسها مميزات أدبه الروائي عموماً . جونس جراس يجمع - كما ذكرنا - بين الواقع واللاواقع بطريقة تذكرونا بطريقة كافكا وان كان جونس جراس يزيد على طريقة كافكا ادخال عناصر من التاريخ ومن التحليلات العلمية . حتى عندما يصف شخصية اوسكار يتحدث عنه تارة بـ « هو » وتارة بـ « أنا » ويسميه باوسكار في احيان اخرى ، انه يقترب منه ويبتمد ، يتقمص شخصيته ثم يخلعها ، ويبين في هذه الاثناء ان الانسان لا يجد في الحياة المعاصرة سبيلاً الى تحديد شخصيته . وجونس جراس ينوع اسلوبه تنوعاً عجيباً ، فهو يكتب تارة على طريقة حكايات الاطفال وتارة على طريقة جوتو ، ويعارض كافكا والرومانتيكيين والواقعيين والناثوريين ، . ومن هنا فاننا لا نجد في الرواية وحدة اسلوبية ، انها شيء لا يسعى اليه جونس

جراس ، واذا صح انه يسعى الى شيء في هذا المضمار فهو انما يسعى الى تحطيم ما كان مألوفاً من التزام وحدة وتجانس في الأسلوب . واذا كان جوتتر جراس يحطم المألوف في هذا الاتجاه ، فانه يحطمه في اتجاهات اخرى متعددة غيره ، منها الكشف المبالغ فيه عن النواحي الجنسية ، والجري وراء الموضوعات والمشاهد المقرفة والمروعة . ويحرص جوتتر جراس على التماس ما لديه من خبرات ومن ذكريات خاصة وتشكيلها في القلب الفني الروائي ، وتتقدم هذه الخبرات والذكريات مجموعتان ، مجموعة تدور حول وطنه داننسيج وما حولها - ومجموعة تدور حول اشتغاله بالفنون التشكيلية .



وشخصية الابن الذي يقف نموه ويظل قزماً شخصية متكررة في الأدب الألماني المعاصر . وكتاب الرواية يعودون اليها لانها تتيح لهم مجالاً مضاعفاً للنقد ، مجال النقد الساذج من وجهة نظر الطفل ، ومجال النقد العميق من وجهة نظر الكبير . كذلك يعبر الاهتمام بهذه الشخصية المسخة عن تمرد الجيل الجديد على ما يتلقاه من الجيل القديم ، وتمرد الأبناء على الآباء تمرداً يصل الى حد العداوة أو الاستخفاف لأن الآباء هم الذين كانوا يحملون المسؤولية في المجتمع الألماني عندما قامت الحرب وفسدت الحياة . نجد هذه الشخصية في رواية ((الأقزام العملاقة)) لجيزيله السنر التي حصلت على جائزة فورمنتور العالمية في مايو ١٩٦٤ . وجيزيله السنر تمثل الجيل الجديد الذي لم تعد ذكريات الحرب بالشيء الهام بالنسبة اليه ، فهي من مواليد ١٩٣٧ ، وهي لذلك لا تذكر الا المرحلة الثانية ، مرحلة الحطام ثم المرحلة الثالثة مرحلة البحث عن الذات . ونقطة البداية في فهم انتاج هذا الجيل الجديد من الرواية والشعر وغيرهما من الأعمال الأدبية والفنية هي موقف هذا الجيل الرافض لا حيال الحياة التي وجدها ، او التي بقي اليها فحسب ، بل حيال الجيل الذي سبقه ، جيل الآباء ، الجيل الذي خرج فوجد نفسه في رعايته اجتماعياً وفكرياً وثقافياً ودينياً . الجيل الجديد - ونقص منه بصفة خاصة قطاع المتمردين - ينكر المايير السابقة والقيم الموروثة انكاراً تاماً . ومعنى هذا ان الناحية الفنية انه يجدها قبيحة ، منفرة ، مربعة ، هزاة ، مسخة . . . وما الى هذه القيم الجمالية التي يعوزها الانسجام الفكري او الوجداني او الحسي . ويتمثل هذا الموقف الرافض في قصيدة لشاعر من مواليد عام ١٩٢٩ هو هانس ماجنوس انتنسبرجر ، تحمل عنوان ((تاريخ حياة)) :

((تاريخ حياة))

عندما خرجت صارخاً

من نعشي ، من امي .

بين مولدى الخائن

مختوماً بالزيت والماء والملح

وبين موتى الذى ولدت به ،

في تلك الآونة الطويلة بين يوم الجمعة

ويوم جمعة وضيع متكرر ، طعمت

وعمدت واختبرت للجيش . والحظ ينفعه
 وجه القوة الذي يكسوه الطلاء .
 كان الثلج يتغير كل عام مرة .
 وكنت أنا اغير كفني كل يوم مرة .
 ولاحظت خطوط السماء الأربعة .
 وأفلتت كلماتي على ربح .
 ولم تلتهمني شهرة ولم تحرقني نار .
 بالليل يشغل كبدي وكأنه الحجر .
 وعندما يحل يوم جمعة أسمع صرخة .
 كأنما أنا أصرخ في كفني الأبيض .
 قبل آونة طويلة ، ساعة مولدى ،
 فأنام غاضبا وافكر :
 هذا لا يعنيني في شيء . ستكون هناك
 حرب اخرى ، وكلب ميت آخر ،
 ولست أنا الذى سارسل الى القمر على قذيفة
 مدفونا في مكان صارخ تجرد من العقل والروح .

اننا هنا نجد الشاعر يرفض أشياء كثيرة أساسية ، يرفض الزمان والمكان ، ويرفض
 المفاهيم والكلمات ويرفض بطبيعة الحال القوالب الفنية المتوارثة . . وهو يصور الحياة كأنها
 الموت ، ويصور الام وكأنها النعش ويتحدث عن حرب اخرى وكلب ميت آخر يرمز به الى الناس .
 بهذه الصورة تقترب من عالم رواية « الأقزام العمالقة » لالسنر . انها منذ البداية تجمع
 الأضداد في هذه الكائنات أو هذه الأشياء التي تجمع بين هيئة العملاق وهيئة القزم . وهى
 تخرج من جمع الأضداد الى اسباب يذكرنا بكافكا ، فهي تميل بالمتضادات والمتناقضات الى
 ناحية الطابع التهكمى الكريكاتورى ، وكأنما الأشخاص أقزام أرادوا ان يكونوا عمالقة ففشلوا ،
 أو عمالقة استحالوا الى أقزام ففشلوا ، وتكونت لوحات مهروزة تجمع بين التأثير المضحك والمحزن في
 وقت واحد ، وتدور الرواية ، أو المحاولة الروائية ، حول طفل هو « لوتار لاينلاين » . . ولد صغير
 لم يدخل المدرسة بعد . . ينظر ويصف دون أن يعرف قيدا من منطق أو أخلاق أو تقاليد . أول
 المشكلات التي تطلعا في « الأقزام العمالقة » هي مشكلة العلاقة بين الابن والديه . الابن يرفض
 أبويه . ولهذا فاننا نجد له أباً ميتاً ، وأباً حياً في وقت واحد ، ونجد أن أباه الحي يصطحبه
 الى قبر أبيه الميت . والأب الحي يعمل مدرساً شخصيته مضحكة فهو يصطنع العلم والجد
 وما له منهما نصيب . والأب الحي نهم يذهب الى المطعم فياكل - بالفعل أو على سبيل الظن -
 طعام الناس جميعاً فيضطر هؤلاء الى الهجوم عليه بالشوك والسكاكين ليسدوا رمقهم . هو
 عندما ياكل اللحم يأكله نيئاً من الداخل ناضجاً من الخارج فقط فيتسبب للابن في الاصابة بالدودة
 الشريطية التي تضعفه اضعافاً شديداً ، وكأنما تريد المؤلفة بالدودة الشريطية الرمز الى الضرر

الذى يلحقه الآباء بالابناء . وتتسع الدائرة فتظهر الام ، وهي امرأة مجردة من الارادة ، لاحول لها ولا قوة ، وهي محدودة القدرات ، محدودة الفهم ، لا يزيد دورها عن التبعية والمعانة . انها قد تستطيع أن تطبخ ما يرضي نهم زوجها ، ولكنها لا تستطيع أن تسلك الخيط في الأبرة . وتظل هذه الام مشتركة في أحداث « الأقزام العمالقة » الى أن نفاجأ بأنها لم يعد لها وجود ، وكذلك الأب لا نجد له أثرا . وعندما يعود الصغير ذات يوم الى البيت . أو الى ما يظن انه البيت ، يجد امرأة ورجلا يعرفانه ، ولكنه لا يعرفهما .

وتعرض المحاولة الروائية في اطار الرفض العام أنماطا بشرية تنبض بالحياة ولكنها تشجرش الى ما يتحول بها الى صور ساخرة لا مضحكة لامعقولة . هذا هو الطبيب تراوتبرت الذى يهتم بالكلاب اكثر مما يهتم بالمرضى ، والذى يثقل على مرضاه البسطاء بشروح علمية معقدة ينير بها العرب في نفوسهم ، ثم هو يتورط مع الكلاب والأغنام فتوقعه هذه الحيوانات على الأرض وترتب فوقه ولا يستطيع أن يتصرف بشيء حيالها . وهذا هو الجزار الذى يحنفل بيوبيله فيقدم الى زبائنه السجق بالمجان ، والزبائن يأكلون السجق بنهم جنوني حتى يتخموا ولا يستطيعون الحركة . وهذا هو الجندي فقد ساقا في المعركة فأصبح يسيطر على الناس بالبقية الباقية منها . وهذه هي الجدة التي تضطرب بين ذكريات زوجها المتوفى وتعلق بتصورات دينية مهزوزة ، ولا تستطيع في اضطرابها هذا ان تقضي شأنها من شؤون الحياة . وهذا هو الخال يدخل مصحة المدمنين على تعاطي المسكرات ويخرج منها خائرا القوي عديم الارادة تسيطر عليه ممرضة من المصحة اضطرت الى الزواج بها . وتعرض المحاولة الروائية « الأقزام العمالقة » الى الشخصيات المنفردة مجموعات من البشر في حركات غير معقولة : مجموعة السائرين في موكب ديني يتفرق ويضطرب قبل ان يصل الى غايته . . ومجموعة الهمج الذين يعيشون في القمامة . . ومجموعة رواد الغابة الذين يرقدون في شباك معلقة بين الأشجار ويتعرضون لهجوم عجيب . وجيزيله السمر تأخذنا في جولة نشاهد فيها البيت من الداخل والخارج ، والمدرسة من الداخل والخارج ، والمطعم والمقابر والشارع والترام والغابة والمصحة والمطار المهجور وأماكن جميع القمامة ، والكبارى والنهر . . أماكن يبدو عليها كأنها موجودة على هيئة معقولة ، ثم ما نكاد ندقق النظر فيها حتى نرى ما فيها من اضطراب وفساد .

تذهب جيزيله السمر في تصويرها للشخصيات والأماكن وفي معالجتها للمفاهيم مذهبا يقوم على الرفض منذ البداية ، ولهذا فهي تبرز القبح والتنافر والتضاد ، وهي لا تقبل شيئا قائما على حالته ، بل تصب عليه وابلا من النقد حتى تستجلى جوانبه ، وهي اذا كانت لا تصل الى استجلاء شيء ، فهي على الأقل قد اوتيت الجرأة على المحاولة . الموكب الديني مثلا يبين مدى الاستهتار بامور الدين ، والتعلق بالطواهر دون الباطن . حقيقة انه صورة مهزوزة ، وانه يدعو للضحك ، ولكن المضمون لا يخفي على القارئ المتعمق . وتؤكد السمر بطريقة شديدة المبالغة صعوبة تحديد أماكن الأشياء واحجامها ، فهي اذا قالت « الى اليمين » استدركت وقالت « او الى اليسار اذا نظرنا من الناحية المقابلة » . وهي لا تقيس بالسنتيمتر والمتر بل تقيس نسبة الى أشياء مثل « عرض بيت » أو « مقدار شباك » أو « مسافة تساوى خمس أغنام » . وصعوبة التحديد تشمل الأشخاص كذلك ، فقليل ما نعرف أسماءهم ، وهي تشير الى الأشخاص نسبة الى كلام قالوه أو عبارة رددوها . وقد تضطرب الامور بالانسان فلا يستطيع تحديدها ، وقد يظن أنه يواجه شخصا آخر وهو يواجه شخصه هو .

والثورة على المفاهيم والقيم القائمة شديدة وما أشبهها بثورة جونتير جراس ، وهي تظهر واضحة في التفصيل في معالجة الامور الجنسية تفصيلاً يجتاز كل حدود ، وعدم الحرج أمام تصوير مشاهد لم يكن الأدب يكلف بها ، بل يمر عليها عابراً ، مثل مشاهد التبول والتبرز ، وإذا كان جونتير جراس على سبيل المثال يفيض في حديث التاريخ والسياسة فلا شأن لجيزيله السنر بهذه الأشياء . انها تريد للانسان أن يبدأ من البداية ، وتصور مدى الصعوبة التي يقابلها في هذا المضمار ، لانه لا يجد الطريق مستقيمة خالية بل يجدها معوجة ملتوية مليئة بالعوائق والصعوبات التي وضعتها الاجيال القديمة . فآيت الانسان يستطيع أن يحدد من جديد الأرقام والحروف والكلمات والمقاييس والمكايل ويحدد الاتجاهات ثم القيم والمفاهيم حتى يستطيع أن يقف بقدم ثابتة على أرض واضحة وأن يتفاهم مع الآخرين على أساس من الوضوح المتبادل .

مشكلة الخلاف بين الأبناء والآباء اذن مشكلة حادة في الأدب المعاصر في ألمانيا ، والادباء يعالجونها كل على طريقته . والجراة « الشكيلة » التي نجدها في أعمال البعض مثل جونتير جراس وجيزيله السنر ، لا يجد ادباء آخرون ما يدعوهم الى الأخذ بها ، وهم يخرجون روايات على النمط التقليدي من ناحية الشكل ، ولا يهدمون كل شيء انتقل اليهم من الجيل السابق ، ويركزون اهتمامهم كله على المضمون فيحاولون عرضه في حدود امكاناته الفهم العام ، دون أن يتنازلوا عن شيء مما يريدون التعبير عنه من انكار الابناء لتصرفات الآباء او ربما ثورتهم عليهم . نذكر من بين هؤلاء الادباء زيجفريد لينتس وهانريش بل .

وزيجفريد لينتس من مواليد عام ١٩٢٦ في ليك ببروسيا الشرقية ، درس بعد ١٩٤٥ الفلسفة والاداب الانجليزية والاداب الالمانية ثم اشتغل بالصحافة والنقد الأدبي فلما ذاعت شهرته ، بعد نجاح أعماله الروائية والمسرحية قصر نشاطه على التأليف . وروايته « **درس في اللغة الألمانية** » التي ظهرت في عام ١٩٦٨ تقوم على اختلاف أساسي في الرأي بين الابن والاب . . الاب يعمل شرطيا في خدمة النازية ويؤدي مهام منصبه بتفان لا نهاية له واخلاص المرؤوس للرئيس صاحب السطوة والنفوذ . ولقد حدث ان اكتشف الاب ان صديقه الرسام نانزن يقف من النازية موقف العداء ، فقرر ان يتخذ الاجراءات ضده ويبلغ السلطات حتى تقبض عليه وتنقله الى معسكرات الاعتقال . أما زيجي ابن الشرطي فانه يقدر الرسام ويحترمه ويرى انه جزء من الثقافة التي يجب على كل انسان الاسهام في الحفاظ عليها . ولهذا فقد استولى الابن على صور الرسام وأخفاها في طاحونة مهجورة حتى لا تتعرض للتبديد والاتلاف . وكانت الطاحونة المهجورة مكانه المحبب الى نفسه يذهب اليه بعيداً عن الدنيا القاسية ، فيجد الراحة بين الأشياء التي أنقذها وجمعها هناك . ولكن سرقة الصور لم تخف على الشرطة التي سارعت الى اعتقال الفتى وايداعه اصلاحية الأحداث . وكانت اصلاحية الأحداث تسعى الى اصلاح من يحالون اليها بكل الوسائل ومن بينها التعليم ، وطلب مدرس اللغة الألمانية من الفتى أن يكتب مقالا عن الواجب ، فجلس الصبي يستجمع خبراته ، ويتصور ما فعله أبوه الشرطي في صديقه الرسام العظيم ، ويتصور ما فعله أبوه في أخيه الأكبر عندما فر من الجندية تمرداً على النازية فما كان من الاب الا أن أبلغ عن ابنه ، وتراجعت الصور على الفتى فلم يستطع أن يتم المقال ، وظن المدرس ان الفتى رفض كتابة المقال تمرداً على الاصلاحية ، فوضعه في زنزانه بمفرده . وهناك كتب قصة « **ذلك الدرس في اللغة الألمانية** » .

زيغفريد لينتس يتخذ لمادته القصصية قلباً محكماً غاية الاحكام : فتى في زنانة باصلاحية الأحداث يكتب ذكرياته عن أبيه الذي تسبب في دخوله ظلماً الى الاصلاحية . في هذا القلب تتوالى المشكلات الحادة التي يواجهها الجيل الجديد في المجتمع الألماني المعاصر . مشكلة تصرفات الأب التي كانت تبدو له سليمة وشرعية وأخلاقية أيام حكومة كان بحكم الوظيفة ملزماً بطاعتها ، وتصرفات الابن التي كانت تبدو تمرداً ممقوتاً ، وهي في الحقيقة تصرفات كريمة نبيلة في خدمة المبادئ والثقافة والقيم الانسانية . وتتراكم على مائدة البحث مشكلات عامة : مشكلة الحرية - مشكلة الاخلاق في عالم متغير - مشكلة الواجب بين السلطة والضمير .

أما هاينريش بل فيعالج هذا الموضوع في روايته « آراء مهرج » التي تميل بالنقد الى النواحي الاجتماعية قبل غيرها من النواحي ، وهاينريش بل من أبرز ممثلي الفن الروائي في ألمانيا المعاصرة ، ولد في كولونيا في عام ١٩١٧ وأمضى هناك سنوات حياته الاولى حتى حصل على شهادة الثانوية ثم اشتغل ببيع الكتب حتى قامت الحرب العالمية الثانية فجنّد فيها وظل جندياً حتى انتهت الحرب في عام ١٩٤٥ وأسرته القوات الأمريكية ووضعت في معسكر للأسرى في شرقي فرنسا . فلما عاد الى ألمانيا التحق بالجامعة لدراسة الآداب الألمانية ، وعمل في ورشة نجارة يمتلكها اخوه لينفق على دراسته . وسرعان ما صنع لنفسه اسماً في عالم الأدب ، فحصل في عام ١٩٥١ على جائزة « الجماعة ٤٧ » ثم على عديد من الجوائز التقديرية الشهيرة من ألمانيا ومن الخارج . ويعالج في رواياته وقصصه موضوعات الحرب ، ومحنة المجتمع المحطم في سنوات ما بعد الحرب ثم مشكلات المجتمع بعد النهضة الاقتصادية الهائلة التي شهدتها ألمانيا . في رواية « آراء مهرج » التي صدرت في عام ١٩٦٣ ، يتخذ شخصية شبيهة بشخصية الطفل - الرجل عند جونتر جراس ، وهي شخصية الرجل الجاد - الهازل ، شخصية المهرج الذي يظهر على المسارح فيسلي الناس بما يؤديه من حركات مضحكة ، ولكنه في الحقيقة انسان صاحب أفكار ومبادئ . وتتيح هذه الشخصية المزدوجة ، مثل شخصية الطفل - الرجل امكانية النقد اللاذع ، وامكانية الكشف عن الوجه الآخر للأشياء على نحو أكثر تأثيراً في القارئ الذي يتوقع من المهرج الكثير من السذاجة فاذا به يواجهه بالكثير من الفطنة والحكمة . والمهرج هنا شاب ينفصل عن أسرته لأنه لا يستطيع أن يعيش تحت سقف واحد مع امه التي تشق سبيلها بنجاح في المجتمع بالنفاق ، وهي تنافق هنا باسم الدين بعد أن عاد للكاتوليكيين الكثير مما كانوا قد فقدوه من سلطان أيام النازية . والمهرج لا يقر أباه على الطريقة التي يريد أن ينشئه عليها وأن يكونه على اساسها ليندمج في المجتمع القائم بما له وما عليه . ولكن آراءه الطيبة تصطدم المرة تلو المرة بصخرات المجتمع المنافق القاسي الذي لا قيمة للفرد فيه . انه يحب ماريًا حبا صادقا ويريد ان يتزوجها ، ولكنها ترد عرضه باسم الدين وتتزوج من منافق وصولي . وهو لا يجد من يتيح له فرصة اظهار مواهبه الفنية ، ناهيك عن صقلها وانماؤها . وهكذا تسوء حاله وينتهي الى التسول على درج محطة السكك الحديدية .

وكان هاينريش بل قد نشر في عام ١٩٥٤ رواية أخرى نحب أن نشير اليها وهي رواية « بيت بلا حارس » التي تدور حول الأولاد الذين فقدوا آباهم في الحرب فشبوا في بيوت لا حارس عليها . مارتين باخ فقد أباه في روسيا . كان الأب انساناً رقيقاً يكتب شيئاً من الشعر ويتمنى أن تتاح له فرصة في الحياة ليصبح شاعراً ، فقامت الحرب ودفع به اليها فوقع لسوء حظه

تحت امرة الملازم الشرير جيزلر الذي قرر أن يتخلص منه فكلفه بمهمة استكشافية خطيرة لم تكن ثمرة حاجة اليها فلم يعد باخ منها . وشب مارتين لا يعرف من أبيه الا صورته ، ولا يعرف الا امه وجدته اللتين كانتا تقومان على تربيته . كانت الام جميلة وكان الرجال يطمعون فيها ولكنها لم تكن تريد أن تتزوج مرة اخرى بعد موت زوجها الأول في الحرب ، حتى عندما تقدم اليها السيد البرت الذي يقيم في البيت نفسه لم تعره انتباهاً . أما الملازم جيزلر فقد عاد من الحرب سليماً معافى وأتم دراسته بالجامعة واشتغل بالنقد الأدبي وأخذ يلقي محاضرات عن الشعراء الجدد ومن بينهم رأى باخ الذي تسبب بحقه الأسود في الفتك به . ولم تستطع الأرملة المكومة أن تسكت على هذه الوقاحة الدنيئة ، وصرخت بالحقيقة في وجه رجل مات ضميره ، وظن انه يستطيع ان يلبس لكل زمان قناعه . - أما صديق مارتين باخ ، الصبي هاينريش بريلاخ ، فقد لاحظ بعد وفاة أبيه في الحرب ، ان الرجال يترددون على امه فيزورونها ثم ينصرفون ليعودوا اولاً يعودوا ، ووجد كلمات مكتوبة على حيطان مدخل البيت تصف الام بأنها فاجرة . وعلم الصبي أن الكبار يتحدثون عن أمور حديث التوقير والاجلال ويتصرفون على نحو يخالفها تماماً ، انهم يتحدثون عن الاخلاق ، ولكنهم في الحقيقة يستترون وراءها ويفعلون ما يحلو لهم أو يضطرون اليه .

ونحن اذا ما قارنا بين الروايتين وجدنا أن السنوات العشر التي مرت بين ظهور الاولى وظهور الثانية غيرت دائرة اهتمامات الأديب ، فبعد أن كان يهتم بالحرب وبالمشكلات المتصلة بالحرب مباشرة ، أخذ ركز على الانسان ومكانه في المجتمع بصفة عامة . ويجمع هاينريش بل في رواياته بين الدراسة التحليلية للانسان في حد ذاته ، والدراسة النقدية للمجتمع وما به من قوى هائلة لا يستطيع الفرد ان يجابهها دون أن يتحطم .

★ ★ ★

وموضوع دراسة الانسان ومحاولة الوصول الى شيء ثابت يمكن أن يقيم حياته عليه في اطمئنان، موضوع عام يشغل بال اصحاب الأقلام في عصرنا الحاضر ، ولعل الأديب السويسري ماكس فريش من أبرز من تعرضوا له . في رواية « شتيلر » التي نشرها عام ١٩٥٤ . يصور انساناً هرب من المجتمع الذي يعيش فيه واختفى فترة من الزمن ثم عاد لينكر كل ما اتصل من حياته فيما مضى ، وليبدأ حياة جديدة لا علاقة لها بالقديم ، وتنتهي به هذه المحاولة الى ضياع شخصيته تماماً . أما رواية « هومو فابر » (١٩٥٧) فيدرس فيها علاقة الانسان بالآخرين ، وكيف تسير هذه العلاقات على نحو لا يعرف الانسان عنه هل هو وليد المصادفة او التدبير المحكم . واذا كان هومو فابر ، بطل الرواية قد ظن ان حياته تتطور من مرحلة الى مرحلة تطور كل شيء يحكمه قانون العلم الدقيق ، وتتابع كما تتابع الارقام في الرياضيات ، وتتداخل بعضها في البعض تداخلا يمكن حسابه وتوقع نتائجه كما يحسب الانسان الكميات الرياضية في تداخلها بعضها مع البعض ويتوصل الى نتائج العمليات المختلفة بدقة لا يخالجها الشك ، فان حياة هومو فابر تنتقل من مصادفة الى مصادفة حتى يتأكد ان حساباته الرياضية لا تطابق واقع الامور في هذه الدنيا . انه يرحل الى أبعد بلاد الدنيا ، ويبتعد عن مطلقته « هنئ » السنوات الطوال ، وحينما يتحرك قلبه بالحب ويفكر في العودة الى الزواج تكون المرأة التي يتعلق بها هي ابنته من مطلقته ، ويقع في محنة خطيرة

لا تنتهي الا عندما يتدخل القدر فيحطم حياة البنت ، ويجمع بين هومو فابر ومطلقته بعد سلسلة من الاضطرابات يعجز الانسان عن فهم مكانه منها . ويعالج ماكس فريش في رواية « **ليكن اسمي جانتنباي** » التي نشرها عام ١٩٦٤ موضوعاً من الدائرة ذاتها ، فالأحداث فيها تدور حول انسان تحولت الدنيا في نظره الى فراغ وامتلات بالاضطراب وأصبح عليه أن يبحث عن نفسه وعن مقومات حياته ، وهو في معرض هذا البحث يجرب شخصيات متعددة يلبسها كما يلبس الانسان الثوب . الواحدة بعد الاخرى ، لعله أن يجد الشخصية المناسبة له في ظروف يرتاح اليها .

ولا ينبغي أن نفصل عن الأعمال الروائية **لفريدريش دورينمات** (١٩٢١) الأديب السويسري الكبير الذي تقوم شهرته في المقام الأول على أعماله المسرحية . ويتصور فريدريش دورينمات بصفة عامة ان الدنيا ، وأن تقدمت البحوث العلمية والمبتكرات التكنولوجية وبعد أن امتلكت الانسانية أدوات الدمار التي تكفي لإبادة الحياة في لحظات، قد تحولت الى مادة لا يمكن التعبير عنها فنياً الا في قالب الكوميديا . وهذا هو الإطار الذي ينبغي أن نضع فيه رواية مثل « **يوناني يبحث عن يونانية** » التي نشرها فريدريش دورينمات في عام ١٩٥٥ . تدور الأحداث فيها حول الشاب أرنولف أرخيلوخوس الذي يعيش في بلدة ما في سويسرا ، سعيداً راضياً ، يعتقد أن الأحوال كلها على خير ما يتوقع الانسان ، وأن الوظيفة التي يشغلها تكفيه . وذات يوم فكر في الزواج وقرر أن يعلن في الجريدة باختصار « يوناني يبحث عن يونانية » بحثاً عن المرأة المناسبة ، وقد ظن انه وهو يوناني الأصل يحسن التصرف عندما يتزوج من يونانية مثله . وهنا ظهرت في حياته خلوية سالونيكى الفنية الجميلة ، قرأت الاعلان ورضيت بأن تتزوجه . وتغيرت أحواله فأصبح يعيش في فيلا جميلة ، وأصبح مديراً لشركة بل وشغل منصباً رفيعاً في مجلس الكنيسة . وذات يوم ، وعلى وجه التحديد ، يوم عقد القران فهم أرخيلوخوس ان المرأة التي تتبع له هذه الحياة الرفدة غانية . ولم يستطع أن يحتمل نظرات الناس الساخرة اليه فهرب من خلويه وأخذ يجرى حائراً في شوارع المدينة ، حتى التقى بفاركس المتمرد الذي يخطط لأعمال انقلاب عنيقة . ورضي أرخيلوخوس في يأسه بأن يشترك مع هذا الثائر الخطير ، وأن يتعاون معه في السبيل التي يسير فيها . وتلقى أرخيلوخوس تكليفاً بأن يقوم بالهجوم على قصر رئيس الدولة وقتله . وبدأ التنفيذ بالفعل ، ودخل القصر ، ولكنه قبل أن يلقي القنبلة ، دخل في حوار مع الرئيس ، فوجده انساناً لطيفاً واسع الفهم كبير القلب . وهنا تراجع أرخيلوس عما اعتزم وخرج وقد عفا الرئيس عنه . وكان لهذا اللقاء أثره في تحويل فكر الشاب الحائر ، لقد علم أن الدنيا فيها الخير وفيها الشر ، وأن الانسان حيث يلتمس الشر يجده ، وحيث يسعى الى الخير يصل اليه . وعاد أرخيلوخوس الى خلويه فوجد انها قد اختفت .

ولفريدريش دورينمات رواية طريفة هي « القاضي وجلاده » نشرها في عام ١٩٥٢ وارتفع فيها بالرواية البوليسية الألمانية الى مصاف الأعمال الأدبية الجيدة ، وهذا شيء كانت آداب أمم أخرى قد سبقت اليه . وهناك محاولة من نوع آخر لمعالجة الرواية البوليسية قدمها الأديب النمساوى الشاب پيتر هاندكه (١٩٤٢) في رواية « **البائع المتجول** » وناقش فيها عادته القيمة

الفنية والفكرية لقالب الرواية البوليسية . وغير هذه المحاولة في مجال الرواية البوليسية محاولة اريش كيستنر (١٨٩٩) لكتابة القصة البوليسية للأولاد « اميل والمخبرون » مضيفاً بهذه الرواية عملاً قيماً آخر في قائمة الأعمال الروائية التي كتبها للأولاد .

★ ★ ★

ونحن اذ نختم عرضنا للأعمال الروائية في ألمانيا في العصر الحاضر نرجو أن نعود الى هذا الموضوع مرة اخرى لنعرض أعمال مارتن قالزر واوقيونزن وفالتر ينس وانجبورج باخمان وأن نتناول خاصة روايه ارنو شميت التي اصدرها منذ سنوات قليلة تحمل اسم روايه وماهي في الحقيقة الا مجموعة ضخمة من المذكرات الموسوعية تغطي مئات الصفحات فلا يستطيع حتى القارئ المتأنبي الصبور أن يطالعها . . ومحاولة جابرييله فومن في الرواية القائمة على « القص واللصق » فهي تتناول مجموعة من الكتب والجرائد ونقص منها نصوصاً بأكملها تلصقها بعضها في البعض دون أن تصيف شيئاً من عندها .

★ ★ ★

المصادر والمراجع

- هناك مجموعة من الترجمات ومن المقالات بالعربية ذكرنا أغلبها في كتابنا « صفحات خالدة من الأدب الألماني » ص ٦٢٢ - ٦٧٩ ، دار صادر بيروت ، ١٩٧٧ .
- ونحب أن نشير إلى طائفة من الترجمات والمقالات مرفقاً بشيئا من الأدب الألماني المعاصر :
- - هرمن هيسه ، لعبة الكريات الزجاجية . ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ ، دار الكاتب العربي (من الأدب العالمي) .
- - هرمن هيسه ، قصة شاب (بيتر كامينستند) ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ ، دار الكاتب العربي (روايات عالمية) .
- - عن أدب دورينمات ، مقالتان بقلم دكتور مصطفى ماهر . قدم بهما زيارة السيد العجوز (سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٥٤ ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة) والنيزك (سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٠ الكويت ، وزارة الإرشاد والأنباء) .
- - مجموعة قصص ألمانية حديثة ، دار صادر بيروت ١٩٦٦ ، ومجلد آخر منها بعنوان « غناء العناكب وقصص أخرى » ١٩٦٧ ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر وآخرين .
- (يحتوي المجلدان على بيانات عن حياة وأعمال بعض الأدباء الألمان البارزين المعاصرين) .
- - مقالات عن هرمن هيسه ، فولفجنج بورشرت ، جوتفريد بن ، جوتنر جراس ، هانس ماجنوس ، انسنسبرجر في مجلة الفكر المعاصر القاهرية في أعداد : مارس ١٩٦٥ و سبتمبر ١٩٦٥ ، مايو ١٩٦٦ ، فبراير ١٩٦٧ ، ونوفمبر ١٩٦٧ .
- - فرانتس كافكا : القضية ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ دار الكاتب العربي .
- - فرانتس كافكا : القصر ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ ، دار الكاتب العربي .
- - جيزيله السنر ، الأفلام العملاقة ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (روايات عالمية رقم ٤٩٤) .

أما المراجع الأجنبية فنختار من العناوين التالية :

- Eberhard Lämmert: **Bauformen des Erzählens**, Stuttgart 1955, 1967;
- Franz K. Stanzel: **Typische Formen des Romans**, Göttingen 1964, 1967;
- Wolfgang Kayser: **Entstehung und Krise des modernen Romans**, Stuttgart 1961.
- Wilhelm Emrich: **Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn**. In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Hrsg. von Wolfgang Kayser, Göttingen 1959, S. 58 ff;
- Fritz Martini: **Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans**. In: Deutschunterricht (Stuttgart), 1951, Heft 3;
- Rolf Geissler (Hrsg.) **Möglichkeiten des modernen deutschen Romans**, Frankfurt/Main (Dietterweg) o.J. (1962);
- Helmut Arntzen: **Der moderne deutsche Roman**. Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte, Heidelberg (Roth) 1962.
- Bertha Berger, **Der moderne deutsche Bildungsroman**, (1942);
- K.A. Kutzbach, **Autorenlexikon der Gegenwart** (1950);

- F. Lennartz, **Die Dichter unserer Zeit** (1952);
 H. Fischer u. O. Mann, **Deutsche Literatur im zwanzigsten Jh.** (1954);
 K.A. Horst, **Die deutsche Literatur der Gegenwart** (1957);
 H.E. Holthusen **Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literature** (1951);
 W. Kohlschmidt, **Die entzweite Welt**, 1953);
 I. Meidinger-Geise, **Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung** 1956);
 Albert Soergel u. Curt Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit**, zwei Bände, 1961;
 D. Wober, **Deutsche Literature seit 1945**, (Kröner);
 Thomas Koebner, **Tendenzen der dt. Literatur seit 1945**, (Kröner);
 Werner Welzig, **Der dt. Roman in 20. Jh.**, (Kröner),
 Karl Migner, **Theorie des modernen Romans**, (Kröner);
 Brian Keith-Smith, **Essays on Contemporary German Literature**, London 1966;

وفيما يلي ثبت بالروايات التي عالجتنا او اشرنا اليها :

- Thomas Mann, Die Buddenbrooks, Der Tod in Venedig, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Der Zauberberg, Joseph und seine Brüder, Lotte in Weimar, Dr. Faustus, Der Erwählte.
 Heinrich Mann; Im Schlaraffenland, Prof. Unrat, Der Untertan, Die Armen, Die Jugend des Königs Henri IV. Empfang bei der Welt,
 Alfred Döblin, Die drei Sprünge des Wang-Lun, Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine, Berge, Meere und Giganten, Berlin Alexander-Platz, November 1918, (Roman, Tetralogie), Die Süd-Amerika-Trilogie, Hamlet oder die lange Nacht.
 Franz Kafka, Der Prozess, Das Schloss, Amerika.
 Hermann Hesse, Unter dem Rad, Peter Camenzind, Gertrud, Siddharta, Der Steppenwolf, Narziss und Goldmund, Das Glasperlenspiel.
 Werner Bergengruen, Der Grosstypmann und das Gericht, Am Himmel wie auf Erden.
 Gertrud von Le Fort, Die letzte am Schafott, Dass Gericht des Meeres, Das Schweisstuch der Veronika: Der römische Brunnen - Der Kranz der Engel.
 Robert Musil, Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Der Mann ohne Eigenschaften.
 Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues, Der Weg zurück, Arc de Triomphe, Der Funke Leben.
 Gerd Gaiser, Die sterbende Jagd, Eine Stimme hebt an. Schlussball.
 Günter Grass, Die Blechtrommel, Hundejahre, Kaz und Maus, örtlich betäubt.
 Gisela Elsner, Die Riesenzwerge, Der Nachkomme, Berührungsverbot.
 Siegfried Lenz, Deutschstunde.
 Heinrich Böll, Ansichten eines Clowns, Haus ohne Hüter, Das Brot der frühen Jahre.
 Max Frisch, Stiller, Homo Faber, Mein Name sei Gantenbein,
 Friedrich Dürrenmatt, Der Richter und sein Henker, Griechesucht Griechin.
 Erich Kästner, Emil und die Detektive, Das fliegende Klassenzimmer, Drei Männer im Schnee.
 Peter Handke, Der Hausierer, Der lange Brief zum kurzen Abschied.
 Martin Walser, Das Einhorn.

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث

حسن ظا*

صديقه « بابلو بيكاسو » ، شيخ الفنانين التشكيليين المعاصرين على الاطلاق . فيكاسو في هذه القصيدة يتمشى في دنيا الله والناس ، ويعثر في نزته هذه على رسام يريد باصرار أن يكون « واقعياً » ، ومع ذلك يتخاذل ، ويبوء بالفشل الذريع ، أمام موضوع يبدو غاية في البساطة . وهل هناك أبسط من رسم لوحة

مرت بخاطري ، وأنا أهم بكتابة هذا المقال ، قصيدة للشاعر الفرنسي الطليعى « چاك بريفير » عنوانها « نزهة بيكاسو » (١) ، حاول فيها ، بأسلوبه العجيب ، أن يرسم في قلوب قرائه طرفاً من المتطلبات الصعبة - وأكاد أقول المستحيلة - التى يريد بها الفكر المعاصر من الفنان ، وقد استلهم في قصيدته هذه شخصية

* دكتور حسن ظا استاذ فقه اللغة واللغات السامية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ويشرف على الدراسات العليا في كليتي الفنون الجميلة بالقاهرة والاسكندرية بالإضافة الى حصوله على دكتوراه الدولة من باريس في اللغات السامية والفكر اليهودى . حصل على دبلوم الدولة العالى من مدرسة اللوفر في تاريخ الفنون التشكيلية ونقدها. له مؤلفات كثيرة في فقه اللغة وتاريخ الفن والدراسات اليهودية .

Jacques Prévert; Paroles; Gallimard - Paris, 1949, P. 232 S.

(١)

« طبيعة صامتة » ، مكونة من تفاحة موضوعة في صحن .. لا أكثر ؟ واعتقد أنه من الخير - بدلاً من أن ألف وأدور حول هذه القصيدة - أن أحاول تطويرها للقارئ العربي برمتها ، عليها تخلق جوّاً مناسباً لنزهة لنا معاً في مسالك الفن الجميل ، نرتاد خلالها حناياه وزواياه ، ونبحث عن مكان عالمنا العربي المعاصر في تلك الحنايا والزوايا . يقول جاك بريثير :

« في صحن مدوّر تماماً ..

من القيشاني الأصلي ...

تقبع - مرتاحة -

تفاحة .

وأمامها ، وجهاً لوجه ،

رسام الواقع ...

يحاول عبثاً أن يرسمها ...

أن يرسمها طبق الأصل ، لكن هيهات !

هي لا ترضى .. لا تستسلم !

اذ أن التفاحة ...

لها هي أيضاً كلمتها ، شخصيتها ...

ولديها أكثر من حيلة ، في جمعيتها !

التفاحة .

هاهي تلك تدور .. تدور ..

في الصحن القيشاني الأصلي

.. وتدور بسخرية وبرود

.. وببطء جداً .. وبلا حركة !

وكمثل أمير ..

يتنكر في زى فقير ..

هرباً من عدسات التصوير ..

تتنكر تلك التفاحة ..

في هيئة فاكهة حلوة ..

تتنكر !

عندئذ يبدأ رسام الواقع ..

يتبين بوضوح صارخ ..

أن جميع الأوضاع ..

التي تأخذها التفاحة ..

هي أبدأ ، دوماً ، ضده ! ..

وكأي فقير مفلوك ..

أو مسكين صعلوك ،

وقع فجأة ، تحت رحمة جمعية ..

خيرية .. إنسانية .. هيلمانية ..

للإنسان .. والاحسان .. والهيلتمان ،

كذلك رسام الواقع :

في طرفة عين وقع فريسة ..

لما لا يحصى من أفكار تتداعى ! ..

فالتفاحة - وهي تدور - نوحى بالشجرة ..

والشجرة ، بالشجرة المحرمة ،

وبالجنة .. وبحواء .. وبآدم أيضاً ..

وبلاد التفاح ، المعروفة والاسطورية :

كندا .. إيطاليا .. إسبانيا ..

نورمانديا وبريطانيا ..

والشعبان .. أو الشيطان ..

وبداية العصيان ..

ومولد الفنون والفنان ..

الصورة رقم ٢

والآن . وقد أطلعنا على هذه القصيدة الغريبة المعاصرة ، لا بد من أن نضع على بساط البحث عدداً من المسائل التى نثيرها فى خواطرننا: ما هو « الواقع » الذى اراد الرسام ان يصوره ؟ هل هو مفهوم ومتفق عليه بين هذا الرسام والشاعر ؟ وبما أننا لا نريد أن نؤثر على حكم القارئ باجابة مسبقة ، سواء اكانت « نعم » ام « لا » ، فلننظر فى الامر قليلا :

الرسام امامه تفاحة على طبق ، وهو يريد أن يرسمها كما هى . أى أن « الواقع » فى حسبانته هو الى حد كبير أداء « فوتوغرافى » للمرئيات ، بحيث تكون فى الفن كما هى فى العين ، وتبدو على اللوحة مثلها فى الطبيعة . لكن ، أية طبيعة ؟ لنفرض مثلاً أن أمامى شخصاً من الناس ، واننى التقطت له صورة شمسية بآلة التصوير ، بالأبيض والأسود ، واخرى بالألوان ، وثالثة بالأشعة بحيث تظهر فيها احشاؤه وحذايره ، فأى هذه الصور الثلاث هو « الواقع » بالنسبة لهذا الشخص؟ ايها اوضح فى التعبير عن « طبيعة » هذا الانسان ؟ مع العلم بأن كل هذه الصور الثلاث داخلية جوهرياً وعضوياً فى باب الأداء الفوتوغرافى الالى .

الصورة رقم ١

فاذا انتقلنا الى الفن زاد السؤال صعوبة ، اذ أن آلة التصوير الفوتوغرافى يحل محلها الانسان ، الفنان ، بكل احساسه المرفه ، وبكافة آرائه ومعتقداته ، وبجميع معارفه المكتسبة والموروثة ، الظاهرة فى العقل الواعى، أو الكامنة فيما وراء الوعى ، وبسائر المعطيات والمقدرات التى تدخل فى تكوينه الجسمانى والروحانى ، وتنبغ عليه شخصيته التى يعرف بها بين بنى الانسان . هذا الانسان الفنان، لا بد اذن أن يختلف موقفه من الموضوع عن موقف الآلة ، سيوجد لا محالة اتصال ،

وسويسرا . . بلد الرامى « وليم تل » (٢)

وكذلك « اسحق نبوتن » (٣)

الفائز بالجائزة مرارا . .

فى معرض اللف والدوران . .

لكافة الأفلاك والاكوان ! . .

وزاغت عيننا الرسام ، ودارت رأسه ،

حتى ما عاد يرى موضوعه . .

واستسلم للنوم ! . .

واذا « بيكاسو » ،

كان يمر هناك . .

كما يمر بكل مكان . . يومياً . .

كأنما هو فى بيته . .

لمح التفاحة . . والصحن . . والرسام النائم .

قال بيكاسو: من قال له أن يرسم تفاحة؟ . .

ثم اذا هو يأخذها . . يأكلها ،

وتقول له التفاحة : شكراً !

ويحطم بيكاسو الصحن . .

ويسير سعيداً . . مبتسماً .

قلع الرسام من الأحلام . .

كما يقتلح الضرس المنخور . .

فى وحدته ، مع لوحته التى لم تنجز . .

أبصر بين حطام الصحن المكسور . .

بقايا الواقع . . فى كامل رهبتها :

بدور التفاحة ! . .

(٢) قصة هذا الرامى الماهر مشهورة ، هي انه اصاب بسهمه تفاحة موضوعة على رأس ابنه الصغير ، دون أن يؤذيه .

(٣) عالم الطبيعة البريطانى الذى اكتشف نظرية الجاذبية عندما رأى تفاحة تسقط عن شجرتها الى الأرض .

— بمعنى أداء المبصرات كما تراها العين — ليست الا مجرد اصطلاح متفق عليه بين عدد من منتجي الفن وناقديه ومتذوقيه ، ليس منهم بالتاكيد لا بيكاسو ولا چاك بريقر .

فهذا الأخير يرى وراء التفاحة عالماً هائلاً ، زائراً بالمعاني والخواطر ، هو الذى يجعلها تأبى أن تكون مجرد « طبيعة صامتة » ترسم كما هى . التفاحة تريد أن تقول كلمتها ، أن تحكى حكايتها ، أن تربط وجودها بوجود السماء والأرض ، بوجود الطاعة والمعصية ، بوجود الانسان والشیطان ، بوجود الاسطورة ، وانبثاق العلم الحديث ، أما واقعها المباشر ، واقعها النباتى ، واقعها كفاكهة من الفواكه ، فانه لا يرشحها لتخلد فى لوحة فنية ، بل لتؤكل وتلفظ بذورها . لا غير . وقد عالج كل تلك الافكار شاعرنا چاك بريقر ، فى عمل فنى من نوع آخر غير الفن التشكيلى . عالجه فى قصيدة تجديدية ثورية . لا لمجرد أن الموضوع قد راق لديه ، وحسن فى عينيه ، بل لأمـر آخر ينقلنا الى سؤال آخر ، عن الصلات والوشائج التى يجب أن تنتظم الفنون جميعاً ، بحيث يأخذ بعضها بيد بعض ، ويظل بعضها على بعض ، وتستقبل جميعها نفس التيارات وتواجه نفس المقدرات . هذا السؤال يلقيه ناقد الفنون البريطانى « هربرت ريد » (٥) ، كما يطرحه فى كامل حديثه العلامة الفرنسى « آتين سوريو » (٦) ، الأول فى كتابه المشهور « معنى الفن » ، والثانى فى دراسة علمية مخصصة لهذه المسألة ، وهو كتابه الكبير « الصلة ما بين الفنون » . وقد جاء فى فاتحة هذا الكتاب الأخير : « بين تمثال ولوحة ، بين اغنية شعرية وائناء للأزهار ، بين كنيسة كاتدرائية ومعزوفة سمفونية ... الى

وسيتـم أخذ وعطاء ، وسيتبلور « موقف » زائر بالحياة بين الفنان والموضوع ، هو الذى يجعل اللوحة الفنية الناجحة عملاً يستعصى على الآلة الفوتوغرافية ، لأنه نتيجة « تفاعل » داخلى حي ، عمل فيه ما لا يحصى من التيارات والاعتبارات . وهكذا نعود فنجد « رسام الواقع » — فى رأى الشاعر — مخدوعاً فى فهمه لدلول كلمة « الواقع » . هل الواقع أن يرسم ما أرى ؟ أو ما أعلم ؟ أو كليهما معاً ؟ أو لا هذا ولا ذاك ؟

يدل الواقع ، فى عقلية البدائيين والأطفال ، على ما يعلمه الانسان ، لا على ما تبصره عيناه . وهكذا نجدهم اذا رسموا نهراً أو بحراً صوروا ما ينساح بين اللجج والأمواج ، وما يسبح فى جوف الماء ، وما يسكن تحته من أسماك وأصداف . بل كثيراً ما رسم الأوائل والبدائيون تحت هذا الماء ما يعتقدون أنه كامن فيه ، وما يتخيلون أنه يعيش فى أغواره ، من وحش أو تنين أو كائن اسطورى خرافى ، لا لأنهم « رأوه » رأي العين ، بل لأنهم « يؤمنون » بوجوده . وهكذا أيضاً رسموا ونحتوا الصور والتماثيل للآلهة والمردة والشياطين والملائكة ، وراء رقعة السماء ، أو تحت أديم الأرض (٤) . ونحن نعلم بالتجربة كذلك أن الأطفال يسيرون على هذه السثة حتى فى أرقى المجتمعات وأكملها تطوراً . فاذا ما جئت بأحدهم أمام باب مغلق يعلم أنه باب مريض للسيارات (جراج) وطلبت منه أن يرسمه ، رسمه ورسم السيارة الواقفة من ورائه وأن كان لا يراها ، لأنه « يعرف » أنها رابضة هناك . واذا رسم بقرة يعلم أنها حُبلى ، حرص على إبراز العجل الصغير الذى فى بطنها .

واذا كان ذلك كذلك ، فان الواقعية فى الفن

Leonhard Adam; Primitive Art; Pelican, London; 1954.

(٤)

Herbert Read; The Meaning of Art; Penguin, London, 1954.

(٥)

Etienn Souriau; La Correspondance des Arts; Flammarion, Paris, 1947, P. 6s.

(٦)

الناس وأعجابهم ، وأموالهم أيضاً ، بموضوعات لا هدف لها إلا أن تنم عن مهارته وموهبته ؟ ليس الفنان رائداً في قومه ؟ ليست قضايا المصير ، والصراع من أجل البقاء ، التي تواكب تاريخ امته ، أولى بأن توحى إليه ؟ وأخيراً ليست قضايا الانسانية ، وأزماتها في الخير والشر ، ومشاكلها في العدالة والظلم ، في الحرية والاستبداد ، في الموت والحياة - أخرى بريشة الرسام . وقلم الكاتب . وازميل النحات . وأنفاس الممثل ، والحن الموسيقى ؟

وأذن ، فسواء العجبت قصيدة چاك بريفيير القارئ أم لم تعجبه ، تظل لها فضيلة هذا « التنشيط » الوجداني ، و « الاثارة » الفكرية حول مشكلة معينة ، تناولها الشاعر لهدف معين غير مجرد المسامرة ، والتفاسيح ، واحداث الانبساط ، الذي يجلبل معه التصفيق الحاد ، تقطعه صرخات اشد حدة : أى والله يا سيدى .. أعد .. أعد ! .. كل هذا ليس في البرنامج ، لأن الفن عنده : وعند بيكاسو وأضربهما ، له رسالة غير التسلية وله هدف غير استجداء التصفيق أو الفوز بالجوائز الاولى في المسابقات . هكذا يقولون عن الفن الحديث . أما كاتب هذا المقال فلم يئن الأوان بعد ليشرح رأيه في كل ذلك ، فنحن ما زلنا نهىء الجو ، وأظنه الآن قد تهيأ . ولكن هناك سؤال يجب أن نلّم به الآن :

لماذا نهتم بمشاكل الفن في عالمنا العربي ؟

تدعونا الى ذلك دواع لا تكاد تحصى ، اولها قِدَمُ الفن في بلادنا ، فهي تأتي - تاريخياً - في طليعة الأوطان التي تفتقت فيها طاقات الانسان عن تعبير وجداني جمالي يمجّد الخليقة وخالقها باللفظ واللحن والصورة جميعاً . فالشومريون والأكاديون في العراق ،

أى مدى يمكن أن تمضى وجوه الشبه ، وصلات القرابة ، والنواميس الشاملة ؟ .

يجيب المؤلف نفسه عن سؤاله مشيراً الى أن النحاتين ، والرسميين ، والموسيقيين ، والشعراء ، وسائر الفنانين ، كلهم سدنة معبد واحد ، وكلهم يؤم البشر نحو قبلة واحدة . ثم ينشد من شعر زعيم الرومانسية الفرنسية في القرن التاسع عشر « فيكتور هوجو » كلمات كان قد بعث بها الى صديقه النحات « فرومن موريس » (٧) يقول له فيها :

نحن أخوان ،
فالزهرة بفنّين يمكن أن تخلق :
بفن الشاعر النحات
وبفن النحات الشاعر



هناك اذن علاقات حميمة جداً بين الفنون بعضها وبعض ، اذا ما انفصمت غراها تبدد الفن كله شذّر مذّر ، وسنرى الى أى حد حظى الفن في الامة العربية بمثل هذه العلاقات ، وأين هو منها الآن ، عندما نصل الى موضع الحديث عنه في هذا المقال .

ولا نريد أن نترك قصيدة چاك بريفيير قبل وقفة عند سؤال آخر أثاره على لسان بيكاسو ، اذ يقول ساخراً من رسام الواقع : من قال له أن يرسم تفاحة ؟ هذا السؤال ، على ما يبدو من بساطته وبرأته ، ينطوي على مشكلة خطيرة تمزق المشتغلين بالفن شيعاً وأحزاباً : كيف يختار الفنان موضوعه ؟ أهو يأخذه كما اتفق . أم يختاره دون غيره ، ولهدف معين ؟ أم يختاره له غيره ؟ وهكذا نجد أنفسنا فجأة أمام قضية « الفن للفن » . هل من حق الفنان أن يضع وقته وجهده وموهبته ، وأن يستترف حب

الفارسي القديم ، تم جلاء الرومان فورثوا اليونان في مستعمراتهم ، واخذت البلاد القليلة التي لم تصل اليها كتائب القيصرية ، في الضمور والارتباك في عوامل الفقر والفوضى والتخلف ، بحيث لم تكن أسعد حالاً من تلك التي احتلها الرومان أو الفرس .

ثم كان منطلق الحضارة الشرقية العربية من جديد مع الفتح الاسلامي . فان الكتائب العربية التي انبرت تنشر الاسلام في هذه المنطقة من ايران الى اقصى المغرب في افريقية ، لم تفرض شيئاً غريباً على تلك الامم التي كانت مهينة ممزقة ، ولكنها - على الأقل - ردت للتراث الشرقي اعتباراً ، ولم تبقر من مخلفات المستعمر الفارسي أو الرومي الا ما قبلته باختيارها ، وأقرته بمحض ارادتها ، مما لا يعوق مسيرة التراث ولا يشوه طابع الامة .

هكذا ولد الفن الاسلامي ، ولكنه لم يكن عودة الى قديم تلك الامم العربية في وثنيها الاولى . فالاسلام أيضاً له طابعه ، وله آدابه ومقتضياته ، ثم انه كان نظاماً اجتماعياً كاملاً ، مما ترتب عليه ان يصطبغ الفن - هو أيضاً - بصبغته . الاسلام تنكر للوثنية بكل صورها ، وجعل من الكفر عبادة الصور والتماثيل المنحوتة ، وجعل أشد من ذلك كفراً عبادة المخلوقات من دون الخالق . فانهى معه تأليه الحجر والشجر والكواكب والحيوانات والناس . واحتطأ المسلمون الاول من التورط في مثل ذلك ، فتجنبوا زخرفة المساجد بأية صورة أو تمثال ، حتى لو لم يكن المقصود بهما التقديس والتعبد . ولم يكن موقفهم هذا تنطعاً ولا اسرافاً في تحميل النصوص والأحكام ما لا تحتل ، ولكنهم كانوا حديثي عهد بعام الفتح ، عندما دخل الرسول وجيشه مكة فحطموا في الكعبة أكثر من ثلاثمائة تمثال لآلهة ، كانت قبائل العرب تعبدونها من دون الله . وهم عندما فتحوا ديار مصر والشام وجدوها أيضاً غاصة بمنحوتات الامم التي كانت قبلهم ، وكذلك كان الأمر في ايران وبقية الاقطار الآسيوية والافريقية ، وحتى الاوربية

والساميون الاول في شبه الجزيرة العربية ، والكنعانيون والآراميون في البلاد الشامية ، والفراعنة في وادي النيل ، والبنونيون والقرطاجنيون وعشائر البربر القدامى في شمال افريقية ، واقبال معين وسبأ وحِمْيَر في اليمن ، كل اولئك كانوا يحتلون الصفء الاول بين بناء الحضارات الانسانية القديمة ، ومنهم كان منطلق الفن : العمارة والنحت والرسم والزخرفة ، ومنهم تدفق عالم مسحور بالشعر والاساطير والقناء والموسيقى والأداء المسرحي ، وفيهم تَبَتَّ ايمان الفطرة الاولى بالخالق وبالطبيعة ، وتبلور في صلوات وابتهالات ومزامير وتعاويد . هنا في عالمنا العربي ظهر اول انسان خط بالقلم ، بالهيروغلوفية في مصر ، وبالمقطعية المسمارية في سواد الدجلة والفرات ، ثم بالحرف الأبجدي في الاقطار الشامية . وهكذا كانت ديارنا هذه منذ فجر التاريخ ، بل قبل أن يبدأ التاريخ ، وطن الفنان الاول ، والأديب الاول ، والمتصوف الاول ، والمعلم الاول . وقضية الاهتمام بمشاكل الفن والحالة هذه ، قضية تراث لا تتحمل الاستخفاف بها ، فمن هذا التراث تأتي كل ملامح شخصيتنا الممتازة ، وكل امكانات اللحاق بركب الحضارة الحديثة ، ولو اننا تمادينا في الاستهتار بهذا التراث لأضعنا كل حرارته المحركة التي يستحيل تعويضها بشيء آخر .

ثم انه انى على الفن في هذه المنطقة حين من الدهر تعرض فيه لظروف غير مواتية ، بددت شمله ، او اوقفت نشاطه ، او انحرفت به نحو وجهة تبعده عن الحياة والازدهار . فقد بدأ ذلك في قديم الزمان بغزو عسكري اوروبى على يد اليونان في غضون القرن الرابع قبل الميلاد ، عندما هاجم الاسكندر اكبر منطقة الشرق الاوسط واحتلها . وانفرست مع اعلامه ورماحه قوانين الفن اليوناني . وتأثر الفكر الشرقي بالعقل اليوناني كذلك ، على نحو وضع نهاية فجائية وعيفة لمعظم التقاليد الشرقية الموروثة في الفن والفكر والحضارة حيث سيطر الاغريق . أما العراق فقد رزح زمناً طويلاً تحت الاحتلال

من المضى فيها في سبيل العيش، أو أن تجبرهم على تغيير كامل شامل لاصول هذه الصناعة وافتعال زخارف جديدة يتكلفونها تكلفاً ، فأباحوا الصور على السجاد معلمين ذلك بأن شبهة الوثنية غير واردة ما دام الانسان يدوس هذه الصور تحت قدميه ويطؤها بنعليه . وانطلاقاً من هذه الفتوى، أباح كثير من المسلمين تصوير الأشخاص غير كاملين ، أى الرأس ، أو الوجه ، أو النصف الأعلى من الجسم فقط ، بحيث لا يكون الجزء المرسوم في الصورة قابلاً لأن تنبثق فيه الحياة . ومع رسوخ عقيدة التوحيد لم يعد المشرعون والفقهاء يؤخذون المصورين لموضوعات معروفة لا تمت الى الوثنية بصلة ، فظهرت في المخطوطات الاسلامية المنمنمات ، التى عرفها الغرب في العصور الوسطى باسم « فن المنياتور » (٨) ، ووصلتنا نسخ مصورة كثيرة من مقامات الحريري ، ورباعيات الخيام ، وكليستان الشيخ سعدى الشيرازى ، وألف ليلة وليلة . الخ .

كذلك انطلق فن التصوير انطلاقة باهرة تحت أنامل الخزاف المسلم ، وأخذت الآنية الاسلامية تحمل الزخارف التى تصور الانسان والحيوان والنبات ، منذ العصر الطولونى والاختشيدى . بل ان الآنية نفسها - خصوصاً فى ايران - كانت تُصنع فى كثير من الأحيان على شكل الناس أو الحيوانات ، سواء أكانت من الخزف المطلق أم من الفخار الساج أم من المعادن . وكانت أباحة ذلك مبنية أيضاً على انتفاء شبهة التقديس والتأليه لتمثال يستخدم لحمل الماء أو الزيت أو يستعمل فى المطبخ (٩) .

ومع ذلك فان القيود التى أحاطت بالتصوير فى الاسلام قد فتقت ذهن الفنان المسلم عن

(الأندلس وصقلية ومالطة) ، فخافوا ان هم تهاونوا فى مثل ذلك أن يُفضى الأمر الى ردة شاملة عن الاسلام . وقد عرفوا هذه الردة فى الجزيرة العربية نفسها بعد موت الرسول وفى خلافة أبى بكر ، كما عرفوا لونها منها عندما وجد عمر بن الخطاب الناس قد بدأوا يقصدون شجرة من فصيلة السمر ، كان الصحابة قد بايعوا الرسول تحتها على الموت فى سبيل الله يوم الحديبية ، فورد ذكر البيعة والشجرة فى سورة الفتح ، فى قوله تعالى : « ان الذين يبايعونك انما يبايعون الله ، يد الله فوق أيديهم ، فمن نكث فانما ينكث على نفسه ، ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجراً عظيماً » ، وقوله تعالى فى نفس السورة : « لقد رضى الله عن المؤمنين اذ يبايعونك تحت الشجرة ، فعلم ما فى قلوبهم ، فأنزل السكينة عليهم ، وأثابهم فتحاً قريباً » . اتخذ المسلمون مسجداً حول هذه الشجرة ، وسموها « شجرة الرضوان » ، ولاحظ عمر فى خلافته انهم بدأوا يتبركون بها ويحيطونها باحترام خاص ، فأمر بقطعها خوفاً من أن يكون بقاؤها سبب فتنه وانزلاق الى نوع ما من الوثنية .

ومن ذلك فقد حدثت فى مسيرة الفن فى ظل الاسلام اجتهادات خففت من حظر التصوير على الاطلاق ، فمثلاً فى ايران كان فن السجاد والبسط فناً شعبياً قديماً ، ومورداً للرزق والعمل لكثير من الصناع . وكان هذا السجاد - وما يزال - يستخدم فى زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والنزهة فى البساتين والمروج ، وفى ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنبات والحيوان . ولم تشأ سماحة الدين الجديد أن تُعفى على كل هذا التراث ، وأن تحرم أصحاب هذه الحرفة

Gaston Migeon; *Manuel d'Art Musulman*; Auguste Picard, Paris 1927, Tom I (٨) p. 101-223 and Tome II p. 279-401.

(٩) المرجع السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ - ٢٧٨ ، وكذلك :

Georges Marçais; *L'Art de l'Islam*; Larousse-Paris; 1946 George Savage; *Pottery Through the Ages*; Pelican — London 1959, pp. 40-106.

والأمثال السائرة ، والحكم البليغة ، والشعر المحكم الرقيق . وبلغ من سلطان الزخرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الاوربيين ممن تتلمذ على هذه الحضارة العربية ، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي ، دون أن تقول شيئاً ، أو تمكن قراءتها .

الصورة رقم ٤

كذلك كانت هناك تعاليم اسلامية اخرى تحده من حرية اختيار الفنان للمادة التي يستعملها ، فقد حرّم هذا الدين على المؤمنين الأكل في أطباق من الذهب أو الفضة ، وقاية لهم من الجري وراء الترف والبلذخ والتباهي بالمال ، وهي امور لا تتفق مع رسالته الاولى من اشاعة العدل والمساواة بين الناس غنيهم وفقيرهم ، واعداد امة لها من الجلد والتماسك والخشونة ما يلزم لنشر حضارة أساسها تطهير الضمير البشري من كل ما يحمل اليه الصدا والكثافة والبلادة .

ولكن رقعة الدولة الاسلامية كانت قد اتسعت على مدى حكم الخلفاء الراشدين وبنى امية ، وكانت الحضارة التي صاحبت ازدهار هذه الدولة من القوة والرصانة بحيث فرضت نفسها على من لم يقبل الاسلام من امم الأرض ، كما أن أوروبا المسيحية ، في مواجهة هذا الانبثاق الباهر المعجز في العالم العربي ، راحت على عهد العباسيين توثق الصلات الدبلوماسية بخلافة المسلمين ، وكانت محتاجة لذلك ، على الأقل ، لتأمين الحج المسيحي الى القدس الشريف وما جاوره من البقاع المسيحية المقدسة . فكثر تبادل الوفود والسفراء بين خلفاء المسلمين وامرائهم وملوك أوروبا وباباواتها . وكانت الوفود الاسلامية اذا ذهبت في مهمة من تلك المهام الى أوروبا شهدت الترف المفرط على موائد الحكام هناك يتجلى في آنية الذهب والفضة التي تفص بها موائدهم . ولم يكن من اللائق والحالة هذه ، عندما تصل وفود الاوربيين الى حواضر الشرق الاسلامي ، أن

أساليب اخرى للابداع الجمالي لم تكن معروفة من قبل ، أو كانت قد ظهرت في حقب سحيقة في الشرق القديم ثم عفى عليها النسيان . وكان اهم ذلك استعمال الخط وسيلة من وسائل الابداع الفني . ونحن نعلم أن العربي لم يكن يقدس بعد الله من شيء الا كتاب الله ولفته العربية . فليس عجباً إذن أن يجد الفنان المسلم زاداً جمالياً تشكيمياً في آيات القرآن ، وفي حروف هذه اللغة ، يعوض به بعض ما أعوزه من حرية التصوير في الدين الجديد . وهكذا بدت الألفاظ بصورتها البصرية لناظر هذا الفنان ، عجينة طيعة يوشئ بها ما يشاء ، مقطياً المسطحات كما يحلو له بهذا التتميق الخطي . وأصبح الخط العربي بهذا جزءاً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية ، به تنساب الآيات البينات من القرآن الكريم حول المحاريب والقباب وعلى الأفاريز الداخلية والخارجية للمساجد والقصور والمدارس والبيمارستانات وغيرها . وتجري حروفه متسقة منممة كأنما هي ترتيل بالعين لمقاطع الكتاب المبين .

الصورة رقم ٣

ولم تكن الزخرفة الخطية شائعة من قبل الا قليلاً جداً عند الفراعنة فيما كانوا ينقشونه بالهيوغلوفية على المعابد والتماثيل ، وليس تمة مقارنة ممكنة بين الاسلوين طالما أن الهيوغلوفية كانت أساساً مبنية على الصور ، بينما الكتابة العربية قائمة على الحرف الذي يرمز رمزاً اطلاقاً تجريدياً الى صوت .

واتسع استعمال الخط في الاداء التشكيلي خارج فن المعمار ، فمشت به ريشة المزهرفين على الخزف ، وحفره ازميل النجارين في الخشب ، وطرزته الابز بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام ، وصمته أصابع صناع السجاد اطاراً للسط والسجاجيد ، أو توزيعاً هندسياً في داخل الزخرفة المركزية ذاتها . وبالطبع لم يقتصر التفنن في ذلك على أي الذكر الحكيم ، بل تعداه الى الحديث الشريف ،

ان الدائرة الزخرفية العربية عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين ، والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية ، في قوله تعاليم في سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية . » ، ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومرده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون وال دراويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله . . حي ، حي ، ونحوها . وكان الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف . والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقا زمنيا بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي .

وجاءت من بعد على عالمنا العربي هزات عنيفة جمدت فيه الفكر والنظم فتجمد معها الفن . وقد بدأ ذلك بتفتيت الشعوبية للكيان العربي من الناحية الحضارية منذ العصر العباسي الأول ، حتى اذا كان القرن الرابع أو الخامس الهجري وجدنا الحضارات الشعوبية تطمس وحدة الفكر العربي ، وتدخل الى الفن ذاته ألوانا من العجائب والغرائب ترغمه على الانزواء في جمود حرفي تقليدي نضب منه معين الابتكار والتجديد ، ثم تتوالى الكوارث من بعد : التتار ، والمغول ، وقبل ذلك الحروب الصليبية ، وسيادة العناصر غير العربية على الاسلام من الفرس والترك والبربر وغيرهم ، ثم يفضى ذلك الى الاستعمار الغربي الأوربي في العصر الحديث ، ومن ورائه تنفجر الحركات الوطنية في جميع أنحاء العالم العربي متعاصرة أو الواحدة تلو الأخرى ، وأخيرا نخرج من هذه الجولة الرهيبة محاولين اختصار الطريق ، ومداداة التخلف ، والسير في ركب الفكر

يتقدم لها الطعام على موائد الخلفاء والامراء في صحون من الخزف والفخار الخسيس . ومع ذلك فانه لم يكن من اللائق أيضا أن تشهد تلك الوفود في قلب حواضر الاسلام مخالقات صارخة لأوامر الاسلام . وهنا انطلقت عبقرية الفنان العربي فاخترع طلاء آنية الفخار بالذهب والفضة ، جزئيا أو كليا ، بحيث تبدو بنفس الفخامة والابهة الذي تبدو به أطباق المعدن النفيس ، دون أن تخدش تعاليم الاسلام . ولأول مرة في تاريخ حضارات البشر يظهر التذهيب والتفضيض على الخزف والزجاج والقيشاني ، في ظل الحضارة العربية ، وينتقل منها الى الخزافين في العالم كله شرقا وغربا .

فهذا الفن العربي الاسلامي كما نرى لم يدخر وسعا في فتح ميادين جديدة يمارس فيها احساسه بالجمال . ولسم يكن في أثناء هذه المسيرة يجري وحيدا في ميدانه ، بل كان هناك تكامل عضوي وجوهري بين الفن وبين الفكر والأدب والعقيدة والنظام الاجتماعي ، هو الذي كفل لهذا الفن الخلود من ناحية ، والظهور بمظهر الشيء الحتمي الطبيعي في هذا النمط من الحياة ، لا يستغربه أحد ولا يستهجنه أحد . وأوضح مثل لذلك هو ارتباط الزخرفة الهندسية العربية المعروفة باسم « الارابيسك » عند الاوربيين ، بمعطيات نابعة من صميم الدين والعقيدة . فأساس هذه الزخرفة العربية دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين . وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعا رياضيا محكما . فنحن اذن امام نوع من الفن التجريدي ، ولكنه يختلف عن الفن الذي يحمل هذا الاسم في عصرنا هذا في أمر أساسي ، وهو أن الفن التجريدي المعاصر ، حتى عندما يلتزم الأشكال الهندسية ، لا يوزعها توزيعا رياضيا متماثل الأجزاء ، فمن أين جاء هذا الالتزام عند المذخرف العربي القديم ؟

صرحاً من النظر الفلسفي ، والقيم الأخلاقية ، والسلوك الصوفي ، تتلمذ عليهم فيه كثير من القديسين وآباء الكنيسة ومفكرى المسيحية في أوروبا في العصور الوسطى .

أما دراسة الجمال في حد ذاته ، وربطه بالمقاييس النقدية في الأدب والفن ، فإنه من عمل الفلاسفة المحدثين . فالفيلسوف الألماني « باومجارتن » كان أول من أطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك ، وسماه « الانسيطيقا » (١١) . كان هذا سنة ١٧٥٠ . وما تزال الكلمة مستعملة الى اليوم ، رغم أنها لا تنطبق على هذا العلم تمام الانطباق ، فهي مشتقة من اللفظ اليوناني « استييطيس » ومعناه « الاحساس ، والتأثر » ، فهي باشتقاقها هذا تعطينا فكرة - خاطئة بالنسبة لمضمون هذا العلم - هي أن الحساسية والتأثر هما المعول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل . إذ الحقيقة أن كل جميل توجد في جوهره وتكوينه ، وبصرف النظر عن التأثر به ، صفات تجعله جديراً بهذه الصفات . وعلى ذلك فالشيء الجميل يمكن أن يدرس من وجهين :

الوجه الأول أن يدرس مستقلاً عنا ، أي في ذاته هو ، أو في المظاهر التي تحمل طابعه ، وتتجلى فيها صفاته .

الوجه الثاني أن يدرس من حيث هو في رأى البشر ، أي في تأثيره على القوى التي تدركه في الانسان ، وفي الوجدانات والأفكار والأحاسيس التي يولدها فيه .

المعاصر ، وهنا تبرز مشكلة الفن في كامل حدتها ، وهو السبب الآخر الذي من أجله نهتم بطرحها على بساط البحث . فالفنان هو انسان يعيش بوجدانه وحساسيته في زمانه وبيئته ، مكتشفاً الآفاق البعيدة التي لا تراها عين الانسان العادى من قومه . هذا الفنان إذن رائد يشق الطريق الى الامام ، أخذا بيد قومه - ويبد الانسانية في النهاية - نحو الذروة العليا للفكر ، حيث يلتقى الحق والخير والجمال . ولكن لكي نتفق منذ البداية على لغة للنقاش يبدو أنه من الضروري أن نحدد مفهوم الجمال ، أو بالأحرى أن نسنعروض مفاهيم الجمال لنتفق على واحد منها يكون محورياً للأخذ والرد حول الفن في عالمنا العربي المعاصر (١٠) .

• • •

ظل الجمال أمراً يكاد يكون متروكاً للحكم الشخصي لكل فرد من بني الانسان على مدى أجيال طويلة من تاريخ البشر . ومع ذلك فقد كان من المتفق عليه بين الفلاسفة أن الجمال ينقسم الى قسمين كبيرين : **الجمال الكلي** وهو الذى يختص به الله سبحانه وتعالى ، **والجمال الجزئي** الذى وزع الخالق شذرات منه على المخلوقات ، كل بحسب نصيبه المقدر له . وهم في هذا التقسيم قد ساروا في درب أجروا فيه الحق والخير أيضاً على نفس الوتيرة . فإله هو الحق الكلي الشامل ، وكل حقيقة في عالمه هي بدورها شذرة جزئية تشاكل على نحو ما بعض هذا الحق الأعلى ، وكذلك الخير . على هذا قامت نظرية افلاطون في المثل العليا ، أو على الأصح في المثل الأعلى ، ومنها نهلت المدرسة الاغريقية السكندرية من بعده ، ثم جاء علماء المسلمين فبنوا على التراث الفكرى

(١٠) راجع في ذلك : Eric Newton : *The Meaning of Beauty*; Pelican, London 1962.

(١١) B. — Dupiney de Vorepierre; *Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle*; Paris 1867.

ثبتت لنا أنه ليس كل لذيذ جميلاً ، وأن الذئ شيء قد لا يكون أجمل شيء . أضف الى هذا أن جميع حواسنا الخمس تعتبر أبواباً لادراك اللذة ، بينما حاستان انتتان فقط تدركان الجمال ، هما البصر والسمع . ومن هذه الجهة تأتي امكانيات التخليط والتهويش والخداع في الفن . كأن يعتمد فنان بعيد عن المستوى الضروري للاجادة الى اللون من الاثارة الرخيصة التي تتصل باللذة بالجمال (جنسية ، وطنية . . الخ) بلوحاته أو تماثيله أو زخارفه أو الحانه ، لكي يوقع المستقبلين لانتاجه في شعور لذيذ ، لطيف ، مثير ، قد يجعل غير المحنكين منهم يعتبرونه جمالاً .

فالشعور بالجمال هو اذن شعور خاص ، محدد ، مستقل عن اللذة . وفكرة الجمال هي ايضاً فكرة تأخذ حدودها من الجميل في ذاته أولاً ، لا من المطلع عليه . هي فكرة منظمة في جوهر الشيء الجميل ، تستمد موضوعها منه لا من الخارج . الجمال هو « الحق » مجسداً في صورة محسوسة ، وهو مظهر من مظاهر مثل أعلى كلتي مطبوع في نفوس البشر ، بقدرة الله في نظر المدرسة الدينية ، وبالفطرة الطبيعية عند غيرهم ، ولكن قليلاً من هؤلاء البشر فقط يستطيعون أن يبرزوه ويعبروا عنه في أعمالهم ، وهم الفنانون . وهكذا قال افلاطون « ان الجمال هو بهاء الحقيقة » ، ولهذه الرابطة القائمة بينه وبين الحق ، كانت له قوة يسيطر بها على النفس الانسانية فلا تستطيع انكاره أو التمرد عليه .

وهكذا عندما نعلن اعجابنا بعمل جميل ، في الطبيعة أو في الفن ، فاننا في الواقع نعبر عن مقدار شعورنا بالتوافق والانسجام والتطابق بين ما نرى أو نسمع وبين هذا المثل الأعلى . المطبوع في نفوسنا . والرجل البسيط أو الجاهل يعبر عن ذلك بطريقة عفوية ساذجة .

ويقول الفيلسوف الفرنسي « فكتور كوزان » (١٢) في التفرقة بين الجمال والشعور بالجمال : لنسأل أنفسنا أمام الجمال ، ما هو الجديد الذي يحدث في شعورنا ؟ مما لا شك فيه أننا أمام بعض الموجودات ، وفي ظروف متعددة متباينة ، تصدر حكماً هو : ان هذا الشيء جميل ! وهذا الحكم قد يكون منطوقاً به بصراحة ، كما أنه يعبر عنه أحياناً بابداء الاعجاب بالصوت أو الإشارة أو الملامح ، أو يقوم هذا الحكم داخلياً وبصمت ، في أعماق النفس ، لا تكاد تشعر بوجوده الا اذا دعا داع لذلك .

وتختلف صور الجمال بشكل يستحيل على الحصر ، ولكن هناك اجمالاً على وجود الجمال في ذاته ، بدليل الألفاظ التي تدور حوله في جميع لغات العالم قديمها وحديثها . ويكاد فكتور كوزان هنا يلمس ما قدمناه حول الجمال الكلي الأعلى ومظاهره الجزئية المنوعة في الكون .

وفي القرن التاسع عشر ، مع بداية ظهور الفلسفات المادية ، والسلوكيات الحسية ، كان الجمال يعد أمراً شخصياً فردياً ، وظاهرة اعتبارية تحكمية . والذين يذهبون هذا المذهب يخلطون في الواقع بين ما هو « جميل » وما هو « لذيذ » . ونحن ، والحق يقال ، لا نتصور أن نسمى شيئاً غير لذيذ جميلاً ، خصوصاً اذا كان يחדش حواسنا . ومع ذلك فهناك أنواع من الثعابين والوحوش والحشرات الضارة والصخور والصحراوات الرهيبة ، غير لذيذة بالمرة ، ومع ذلك فانها جميلة . وعلى ذلك فاننا مضطرون الى ان نسأل : ما المقصود بالشيء غير اللذيذ ، الشيء الكريه ؟ يقولون انه الشيء الذي يتضمن عيباً ملحوظاً يخرق به الانساق الطبيعي أو الانفساق الاجتماعي . وبالرغم من كل ذلك فان التجربة

عن انبثاق المثل الأعلى في التناسق الكامل في المادة . ويقول الفيلسوف الالماني « هيجل » ان هذا الانبثاق الجمالي في الطبيعة المادية لا يكون وحده ، بل هو متوقف بالضرورة على الانسان المتأمل له . فهو اذن « خارجي » ، لا يمكن أن يبقى كامناً أو داخلياً . وهو غالباً مركب من عناصر أو جزئيات يجب أن يكون كل منها جميلاً في ذاته أيضاً . وهو هنا يحوم حول رأى القديس أوغسطين الذى يقول « كل ما يتصل بالجمال يتحد فيه » . أى أن الوحدة الجزئية بتكاملها مع مثيلاتها وباحتوائها على قدر من الجمال الجزئي هي التى تؤمن صفة الجمال للكل .

ونظر هيجل في العناصر الاولى للجمال فجعلها ستة ، هي الترتيب ، والتوافق ، والنظام ، والانسجام ، والنقاء ، والبساطة (١٣) .

أما الترتيب فهو في خلاصة معناه ، تكرار هيئة معينة . وهو الصورة الجمالية البدائية ، الساذجة . والتوافق ، وهو مظهر بسيط أيضاً للجمال ، يختلف عن سابقه في أنه لا يعتمد على مجرد التكرار ، بل هو وحدات متنوعة « تتكامل » بعضها مع بعض ، مما يقلل من عيوب الرتب والتماثل الملازمة للتكرار . وهذان العنصران في الجمال الطبيعي يتصلان بالكلم ، وهما أصل الجمال الحسابي الرياضي ، ويوجدان في الجمادات والمعادن والأحجار والبلورات ونحوها ، وفي النبات نجد هيئات أقل انتظاماً وترتيباً ، وأكثر تحرراً من هذا القانون الحسابي الرياضي . فإذا ما انتقلنا الى عالم الحيوان قل شعورنا بهذا الترتيب أكثر فأكثر ، كلما ارتفعنا في سلم الكائنات ، من الحيوانات وحيدة الخلية الى الثدييات فالإنسان .

أما الفنان والفيلسوف فانهما يتعمقان كنه الشيء الجميل ، ويقدمان العلل والأسباب التي صار من أجلها جميلاً ، كل في حدود اختصاصاته وقدراته . وبناء على ذلك نستطيع أن نقول أن هناك قوتين تعملان في داخل نفوسنا عندما نوجد أمام شيء جميل ، هما : الحساسية الوجدانية من ناحية ، والنشاط العقلي من ناحية أخرى . ومن الضروري جداً أن يكون هناك تناسق بين عمل هاتين القوتين ازاء الشيء الجميل ، ليكون حكمنا عليه عادلاً . كما أنه من الضروري أن يكون هناك اتفاق تام في الانسان الفاحص للجمال بين الجسد والروح ، وانسجام شامل لكل قواه ، حتى يجد للشيء الجميل سروراً صافياً من الشوائب ، خالصاً ، كاملاً ، لا علاقة له على الاطلاق باللذة أو المتعة الحسية ، ولا يمكن أن يثير في النفس أية رغبة همجية ، أو دنسنة ، أو منحطة . وهكذا يكون الفرق بين الشيء اللذيذ والشيء الجميل ، أن الأول يثير فينا رغبة ما ، يحدث في نفوسنا جوعاً وظمأ الى نهاية لم تتحقق بعد ، بينما الشيء الجميل يكون الشعور الذى يثيره فينا نهائياً ، هو شبع وارتواء لا مزيد عليهما ولا غاية بعدهما ، ولا تتبعه - كما هي الحال في اللذة - عودة نحو الذات ، ورجوع الى « الأنا » الكامن في النفس بسبب ما يثور فيها من نزوات وشهوات ، بل نسيان تام لهذا « الأنا » ، واتحاد تام بالمثل الأعلى ، وفناء فيه .



والجمال في حياتنا المادية مظهران : أحدهما لا دخل لنا في وجوده وهو الجمال الطبيعي ، والثاني نصنعه بأيدينا ، ونخلقه خلقاً وهو الجمال الفني .

وأما النظام ، أو السير على قانون محدد ،

والجمال في الطبيعة هو في جوهره عبارة

(١٣) هي بالترتيب في المصطلح الفرنسي حسب المرجع السابق :

Régularité, symétrie, Conformité a une Loi, harmonie, pureté, simplicité.

الجمال في العمل الفني

هو المظهر المصنوع المخلوق بأيدينا ، من مظاهر الجمال ، وهو الذي أشرنا الى أنه شطر الجمالي الثاني بعد الجمال الطبيعي .

وكان الفلاسفة القدماء ، في تأثرهم بالافلاطونية ، يقولون ان الفن هو التعبير بالجمال عن المثل الأعلى . ويقول هيجل ان الجمال الفني هو القوة والحياة والجوهر والسروح للأشياء ، تتفتح بانسجام في أمر محسوس ، هو صورة هذا الجمال الباهرة ، وتعبيره الأسمى ، الخالص ، المصفى من الشوائب التي تحجبه أو تشوهه أو تعكر من نقائه في دنيا الواقع . والمثل الأعلى في الفن ليس اذن نقيض الواقع ، بل هو الواقع نقيضاً ، مطهراً ، مصبوحاً في القوالب الجمالية القدسية العليا الكامنة في قلب الفنان . وقصارى القول انه التوافق الكامل بين الفكرة والشكل المحسوس ، هو تمثيل الجوهر الفكري في كامل حيويته ، وفي مفاهيمه العليا ، ووجداناته العميقة النبيلة ، ومباهجه وآلامه . والهدف الحقيقي للفن هو الوصول الى المثل الأعلى . والمثل الأعلى ليس تجريداً مفترفاً من الحياة معزولاً عنها ، وليس تعميماً بارداً ، وليس اطلاقاً جامداً ، بل هو الجوهر الفكري الروحي مجسداً في الشكل الشخصي الحي ، هو اللانهاية مصورة في المتناهي . وعلى ذلك يمكننا أن نستشرف مسبقاً بعض خصائص المثل الأعلى . فهو في كل درجاته :

هدوء ووقار وغطبة وسعادة . وقول هيجل هذا يذكرنا من قريب بما كان الامام الغزالي يصف به الله من أنه خير محض وحق محض وجمال محض ، وله غاية الكمال والبهاء والسرور بذاته . المثل الأعلى عند هيجل هو التحرر الكامل من كل ضرورات الحياة ، والارتفاع الكامل فوق شهواتها وآلامها . وهذه الغبطة لا تنافي الجدية ، فالمثل الأعلى لا ينبثق في النفس بوضوح قدر ما ينبثق وسط معارك الحياة الطاحنة ، ولكن بشرط : انه في أحلك المحن ، وفي عز التمزق والمعاناة ، يجب أن

فانه يأتي أكثر تقدماً وتعقيداً في عالم الجمال الطبيعي ، فهو مرحلة انتقالية نحو هيئات واشكال أكثر حرية واقل تكراراً ورتوباً . ففيه يبدو اتفاق واتساق حقيقي لا تضبطه القواعد الحسابية الرياضية البسيطة الجامدة الصماء . فهو ليس نسبة عددية واضحة يلعب فيها « الكم » الدور الرئيسي ، بل يبدأ « كيف » بالدخول في الميدان أيضاً ، بأشكال مختلفة . وهناك قانون يضبط هذه النسب ، ولكنه أعوص وأكثر تعقيداً من قواعد الحساب . يبقى خافياً الا للمتأمل النافذ البصيرة . فالخط البيضاوي والخط المتموج أكثر انطباقاً على هذا النوع من الخط الدائري أو المنكسر أو المستقيم . والخط المتموج بالذات هو الخط الذي يقول فيه الفنان المصور البريطاني « هوجارث » انه « خط الجمال » .

ومن هذا العنصر نتقدم نحو عنصر الانسجام المبني على الخطوط التي لا تنتظمها عملية حسابية بسيطة ، وهو انسجام الكتل والاجرام ، بحيث يكون الجمال ، كما هو موجود في خطوط هذه الكتل والاجرام ، قائماً أيضاً في جوهرها ومادتها ، وفي رنينها الصوتي وحركتها كذلك . ولعل هذه المظاهر الأخيرة تتم على نحو اكمل اذا توفر لها عنصر النقاء والصفاء والطهارة ، كما يبدو ذلك في السماء والبحر والهواء والنور والظلام وفي الأحجار الكريمة والجواهر ، وفي أكثر ألوان الطبيعة وأصواتها .

والجمال في الكائنات الحية هو الصورة الكلية الناطقة بطاقات صاحبها ، والواضحة في الخطوط والكتل والحركة واللون ، وفي الانسجام بين الأجزاء والأعضاء وتكاملها ، مع تحرر كل منها من التخاذل أو الاتكال أو الفضول ، بحيث لا يكون عبئاً على عضو آخر ، أو نتوءاً لا مبرر له . وبذلك ينتفى التعقيد والتراكب وتتحقق البساطة .



وأن يمزج ذلك بعدالة واتزان ، بحيث تنبعث الحياة في المراثيات ، وبحيث لا يصبح في عمله الفني أى شيء مهمما دق وصغر - بلا معنى ، أو بلا أثر . وهذا التصرف منبعه نفسه هو ، ولن يجده بحذافيه في الأشياء التي يصورها ، ولا في الأداء الفوتوغرافي الجامد لها . خير من الأداء الفوتوغرافي للتفاحة مثلاً ، أن يلتهمها الإنسان ويأكلها ويلفظ بذورها ، كما صور ذلك الشاعر **چالك بويشير** في تصرف صديقه الفنان التشكيلي **بيكاسو** .

الصورة رقم ٥

طبيعة الفن (١٤)

الفن انتاج انساني ، من صنع الفكر البشري ، وثمره لمهارة الانسان . والذي يميزه عن العلم هو أن العلم يكتفي بكتشف الواقع ، وأنه نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي . أما الفن فيعتمد على الشعور الوجداني الداخلي ، ولذا فإن الفطنة أو « الالهام » كما يقول كثير من الفنانين دعامة الأساسية . وهو من وجهة النظر هذه لا يتعلم ولا يتلقن . لكن جزءاً منه - ضروري أساسي - يقوم على المهارة اليدوية ، والدكاء الاكتسابي ، والمعرفة العلمية . وهذا الجزء يمكن - بل ينبغي - تعليمه وتلقيه . والفن كما أشرنا من قبل لا يهدف الى نقل صور الأشياء كما هي ، أو خلق نسخ جديدة منها ، بل كل همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية ، وأعمق دلالة ، مما يمكن أن يكون لها في واقع العامة من الناس . ولكن ، ما الذي يدفع الفنان الى هذا الانتاج ؟ انه نفس السبب الذي يبعث الانسان على البحث عن غذاء فكري في عالم الكشف عن الحقائق العلمية ، اذ الانسان متطلع بطبعه الى معرفة الحقيقة الخالصة الواضحة . وقد لوحظ ذلك منذ طفولة الانسانية ، عندما نظر الانسان القديم

تحتفظ الروح بهدونها كميز أساسي ، وتلك هي الطمأنينة في البؤس ، والمجد في الألم ، والابتسام من خلال الدموع .

والمثل الأعلى ليس مجرد تعميم مبهم ، أو تجريد غير متشخص ولا حي . وإنما هو - كما أسلفنا - الحقيقة مصفاة ، وهو أذن مثلها ، له درجات ، ومستويات مختلفة . ففي أدنى هذه الدرجات حيث المثل والواقع يكادان يكونان شيئاً واحداً ، كما في التصوير في الموضوعات الاجتماعية ، والأنماط البشرية : لدى المدرسة الهولندية على الخصوص ، يكون المثل - حتى في هذه الحالة - وهو اللوحة المصورة ، أعلى من الواقع من حيث التنظيم والشاعرية والتماصك ، اذ تختفى العناصر الثانوية ، والزوائد غير المعبرة والشوائب الغريبة ، والجزئيات المتناقضة أو الغامضة . وهكذا نجد الفنان لا ينقل لنا بعبودية كل تفاصيل الموضوع ، بل يقتصر على المهم فقط ، الذي يعبر تعبيراً بليغاً عن المواقف التي شدد انتباهه .

وبعيدنا هذا الى ما قدمناه في مطلع هذا المقال من أن أدنى درجات التعبير الفني عن الواقع هو محاكاة هذا الواقع « فوتوغرافياً » يقول **هيجل** ان الفن - في قمة دلالاته - انما يؤدي تفاعلات القوى الخفية للنفس ، ونوازعها الكبرى ، وأحاسيسها العميقة ، ومقدراتها العليا . ومعلوم أن الفنان لا يجد كل ذلك في المراثيات الخارجية ، بحيث يكتفي بنقلها بدقة ، بل هو يتصرف بالضرورة على ضوء احساسات نفسه الداخلية . وحتى عندما يكون المطلوب منه نقل الواقع ، فإن الفنان يضطر الى التصرف حتى يعطي هذا الواقع دلالاته المثالية وما ينبغي له من التعبير والتأثير . وهو مضطر أيضاً الى التصرف حتى يجتمع في عمله ما هو موضوعي خارجي عام ، وما هو شخصي ذاتي ،

براه فيه ليس واقعته المادى ، ولا الفكرة الجردة في تعميمها الواسع ، بل صورة محسوسة ونقية من « حقيقة » هذا الموضوع وجوهره ، شيئاً « متالياً » ينم عنه ويظهر فيه . فالفن يربط بين الحسنى والمثالي ربطاً يحاول دائماً أن يكون عادلاً متناسقاً ، ولذا فان أهدافه كلها « تأملية » ، وعند وجود النفس أمام « العمل الفني » الجدير حقاً بأن يوصف بأنه « جميل » ، فانها تشعر بأنها تحررت ، كما قلنا ، من كل شهوة أو طمع أو تحيز . وهكذا يعنى الفن بأن يخلق صوراً وكتلاً تمثل أفكاراً نرى من خلالها الحق في هيئة محسوسة ، وهو بهذا يستطيع أن يحرك النفس الانسانية من أعماقها البعيدة نحو تذوق الحق في صورته الجميلة .

والفنان نفسه عندما يكون بسبيل خلق عمل من أعماله الفنية ، نجد الجانب الحسنى أمام عينية موازياً للانطلاق الروحي التجريدى ومسائراً له . فالجانب الحسنى هو الذى يفجر طاقات الخيال ، ويخلق في آفاق الاختراع . وليس الابداع الفني مجرد مهارة يدوية ميكانيكية تكتسب بالتدريب والتمرين ، كما أنه ليس تفكيراً نظرياً اطلاقاً كتفكير العالم ، فالفنان يعجز عن ادراك تجريدى كامل التجريد للفكرة التي تشده ، ولا يستطيع أن يتمثلها الا في صورة حسية . فالصورة والفكرة تتعايشان في روحه ، ولا تكادان تقترقان . وهكذا يتبين أن الالهام الفني الناتج من هذا التعايش بين الحسنى والمثالي ، بين الصورة والفكرة ، هو موهبة سماوية لدى الفنان الحق .

ان العبقرية العلمية هي - في أغلب صورها - طاقة تتجاوب مع مستوى حضارى وفكرى واجتماعى عام ، وليست مظهراً لموهبة فردية . بعكس العبقرية الفنية التي تقوم من أساسها على هذه الموهبة الفردية ، فليس مجرد الاطلاع على التاريخ والتكنولوجيا لفن من الفنون - مهما يكن هذا الاطلاع وافياً - بكاف لتكوين الفنان الحق .

الى موقفه بين الكائنات ، فوجد أنه يفكر ويدبر كما تفكر الآلهة وتدبر ، ولكنه يختلف عنها في أنه ليس أبدياً سرمدياً ، بل هو فان ، يموت بعد حياة قصيرة ، كما نموت الحيوانات التي لاحظ لها من التفكير أو التدبير . من هنا جاء تفسيره هذه الظاهرة بالاكل من شجرة في الجنة الاولى كان الانسان ممنوعاً منها ، لأنها غذاء خاص للآلهة . وجاءت القصص الدينية القديمة ، قبل أن يقول الوحي السماوى كلمته القدسية في ذلك ، تصف هذه الشجرة بأنها شجرة التفكير والتدبير ، أى شجرة المعرفة . ثم انزلت التوراة والانجيل والقرآن فصحت هذا المفهوم الاسطورى بما يتفق مع طبيعة الربوبية التى تنزهه عن الأكل والشرب ، ومع طبيعة التدين الذى يرد كل شيء من سلوك البشر الى طاعة الله أو معصيته . أما الانسان الأول فكان يريد تسبباً لتعوق الانسان بهذا النور الربانى ، المعرفة ، فجعل ابا البشر يأكل من شجرة يشارك بها الآلهة في هذا الفداء .

ومهما يكن من شيء فان الهدف الاول للفن لا يمكن أن يكون التأثير أو الامتاع . فان التأثير احساس رجراج عائم مختلف ، متناقض أحياناً ، وهو لا يمثل الا حركات النفس وخلجاتها . ولو اننا ركزنا اهتمامنا على تأثير العمل الفني فينا فحسب ، واقتصرننا على الوجدانات التي يثيرها في نفوسنا ، لظلمنا الفن . اذ أننا بذلك نفعل الحقيقة التي ينطوى عليها ويكشفها أمام أعيننا . بل أن فهم المؤثرات الفنية نفسها يصبح مستحيلاً ، لأن العواطف التي تحركها هذه المؤثرات في نفوسنا لا تشرح ، ولا يتبين كنهها ، الا بالأفكار التي ترتبط بها ، وبالحقيقة الكامنة من ورائها . والفن يقف في منتصف الطريق تماماً بين الادراك الوجداني الحسنى ، والفهم العقلي المجرد . فهو يمتاز على الادراك الحسنى بأنه لا يرتبط بواقع الموضوع الا مع ارتباطه بظاهره وشكله . وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئاً وظيفياً له « منفعة » ما . والذى يجب أن

هدف الفن

اختلفت الآراء حول الهدف الذي يجب على الفن أن يتجه إليه .

وأكثر هذه الآراء شيوعاً مبنيٌ على قول **أرسطو** ، « أن الفن هو محاكاة الطبيعة » ، أى أنه يهدف إلى النقل أو التقليد أو المماثلة . وهنا ينبغي أن نسأل : ما فائدة المحاكاة أو التقليد ، إذا كانت الطبيعة تقدم لنا الصورة الأصلية بسخاء وبدون عناء ؟ وهذه المحاكاة للطبيعة ، لا بد أنها توحى للفنان دائماً وأبداً بضعفه وعجزه وقصوره ونفاهته . إذ أن التقليد - مهما حسن - يظل دائماً أقل درجة من الأصل . وكلما كان التقليد أكثر مطابقة للأصل كان التمتع به - كإنتاج فني - أقل وأضعف ، إذ أن الذي يعجبنا في الفن ليس التقليد والمحاكاة ، ولكن الخلق والابتكار . ويبدأ الخلق والابتكار من اللحظة التي « يختار » فيها الفنان موضوعه من الطبيعة . وقد قال الشاعر الألماني **جوته** : « يكفي أن يقع اختيار الفنان على موضوع ما ، ليصبح هذا الموضوع ملكاً للفن لا للطبيعة » . ويريد هذا الخاطر وضوحاً في قول **برنسون** : « اننا لا نعي من الأشياء إلا تلك التي نخلق عليها صفات إنسانية » فهناك إذن تفاعل بين روح الفنان وبين ظواهر الكون يبدأ منذ اللحظة الأولى من اهتمامه بموضوع بعينه دون سواه .

وإذا كان فن الرسوم أو النحت يجذبان الناس نحو الاعتقاد بأن الفن يحاكي الطبيعة ، فهناك فنون يبدو بوضوح أن محاكاة الطبيعة فيها بعيدة الوقوع ، وفي مقدمتها فن العمارة مثلاً ، وكذلك الموسيقى والشعر . حقاً أن الفن يستخدم قوالب مستعارة من الطبيعة ، بعد تفهمها ، ودراستها ، وتمثلها ، ثم يستعملها في رسالته الحقة وهي الإبداع والابتكار والخلق . حتى في فن التصوير : من قال أن الرسام الذي ينتج لوحة لفأية أو بستان في فصل الربيع يقتصر فيها على إعطائي

صور المرئيات كما هي ، وأن مهمته تقف عند هذا الحد ؟ أن المصور الفنان الحق هو الذي يمكنني من خلال ألوانه وتوزيعه وتنسيقه وحساسيته من شم أريج الأزهار في هذا الربيع ، ومن سماع تغريد الطيور على هذه الأغصان ، ومن رؤية اهتزاز تلك الأوراق الخضراء مع مر النسيم ، ومن الإحساس بلمس الورود والأشواك ، وبرودة الماء المتدفق من الينابيع ... الخ . وفي النحت أيضاً لا يكفي النحات المبدع أن يقدم لي نسخة طبق الأصل من ملامح شخص ما ، حتى يصل بالهامه وعبقريته إلى أن يجعل الحجر ينطق بشخصية هذا الإنسان ، وإلى أن يجعلني أنسى أنه تمثال من الحجر ، فأحس فيه قلباً ينبض ودماً يجري ، وحياة زاخرة خضبة بالحركة والدفع والحضور الكامل .

رسالة الفن إذن أرفع وأسمى من النقل والمحاكاة ، ووسائله أكثر حرية ومرونة . وبالاختصار فإن الفن ليس مقلداً للطبيعة بل هو منافس لها ، يستطيع مثلها - وعلى نحو أبلغ منها - أن يؤدي أفكاراً معينة ، وهو يتخذ من جزئيات ومظاهر متعددة في الطبيعة رموزاً للتعبير ، بعد أن يصقلها ويطورها ، ويطوعها لما يريد الإفصاح عنه .

ومن أوائل المفكرين الذين رفضوا أن يكون الفن محاكاة للطبيعة فحسب « **شيشرون** » الخطيب والمفكر الروماني المشهور إذ قال « أن **فدياس** ، ذلك الفنان القذ ، عندما كان يصنع تمثالاً لـ **جوبيتر** أو **مينرفا** ، لم يكن تحت عينيه النموذج (موديل) معين يحاول أن يحاكيه ، ولكن كانت في أعماق روحه صورة تامة ورأسخة للجمال ، يركز عليها رؤيته ، وهي التي كانت تقود فنه وحركات يده » . ونجد نفس هذه الفكرة يعبر عنها فنان عصر النهضة الإيطالية **رفائيل** بعد **شيشرون** بأكثر من ألف وخمسمائة عام في خطابه المشهور إلى صديقه **كاستليون** ، وهو يصف له تنفيذة للوحة من لوحاته المشهورة ، موضوعها « **غلاطية** » إحدى

غير حكيمة - الى تحرير الفن من السلطة والالزام .

هناك رأى ثالث يقول ان هدف الفن هو « الكمال الخلقي » أو « الفضيلة » . ويعلق **هيجل** على ذلك بأنه لامشاحة في أن جزءاً من رسالة الفن هو أن يكون مطهراً للنفس، ومرفقاً للطباع . فهو اذ يقدم الانسان كموضوع يتفرج عليه الانسان ، يعمل بذلك على تفتيح ملكه النقد السلوكي المتفرج ، وبالتالي على تليين عريكته، والحد من أهوائه ونزواته، لأنه يضعه على طريق التأمل والتفكير ومحاسبة النفس ، ويدعوه الى الاقتراب من المثل الأعلى الذي ينقشه في نفسه ، والى التعلق بالأسى من الأفكار . ولهذا كان الفن منذ فجر الانسانية أداة قوية من أدوات المدنية ، ومعاوناً للدين في ذلك . فالفن والدين كانا معاً المعلم الأول للبشر ، وهكذا جرت العادة على أن نبحت تاريخ الفن القديم من خلال الدين . ويعود **هيجل** فيصف هذه النظرية بأنها ليست بأصح من سابقتها ، بالرغم من تقدمها عليهما فكرياً . فعيبها أنها تخلط فتجعل وظيفة من الوظائف المتعددة للفن هدفاً نهائياً وغاية له . وعندما تلقى على عاتق الفن وظيفة أجنبية عنه كهذه ، فاننا نعرضه للخطر المضاد لذلك الذي كان يحدث بالنظرية السابقة ، نعرضه لخطر فقدان حريته التي هي حياته ، وبدونها يفقد الالهام والابداع ، وهو أمر ينتهي كذلك بتعويقه عن احداث الكمال الخلقي نفسه ، الذي تطالبه به هذه النظرية . حقاً ان بين الدين والفن والأخلاق تفاهماً وانسجاماً أدياً ، ولكن يبقى بعد هذا أن تلك الثلاثة هي مظاهر مختلفة للحق مستقل بعضها عن بعض . فللفن قوانينه وأساليبه وأحكامه الخاصة، وهو بلا شك مطالب بالآلا يחדش الأخلاق ، ولكنه لا يهتم بالسلوك بل بالجمال . وعندما يكون الانتاج الفني نقياً - وهو دائماً كذلك في الانتاج الجيد - فان أثره على النفوس لا يكون الا خيراً ، وان كان ذلك ليس هدفه الأساسي ، ولو انه اتجه نحوه مباشرة لكان الاحتمال قوياً في أن يخطيء هذا

ربات العشق في الأساطير اليونانية ، ومن أوفرهن انوثة وجمالاً . يقول : « ولما كانت تعوزني الموديلات الجميلة ، فاني أستعين بمثل أعلى معين اكوته في نفسي » .

وهكذا نجد أن فكرة المحاكاة لا تستطيع ان تقف على رجليها في دنيا الفن ، ولذلك يطالعنا رأى آخر يقول بأن هدف الفن هو « التعبير » وأنه لا يكفي فيه تقليد الموضوع من الناحية المظهرية الحسية ، بل يجب ابراز العنصر الحيوى الكامن فيه - لا سيما الأفكار والأحاسيس والانفعالات وحالات النفس . ويقول **هيجل** ان هذه النظرية رغم تقدمها الفكرى بالنسبة لنظرية المحاكاة، ليست أقل منها بطلاناً وخطورة . فهنا يبدو لنا شيئان ، الفكرة من ناحية ، والتعبير من ناحية أخرى ، وبعبارة أقرب : الموضوع والشكل . فاذا كان الفن ينحصر في التعبير فقط ، فانه يترتب على ذلك أنه لا يهتم - ولا يجب ان يهتم - بالفكرة أو الموضوع . وطالما كان الاداء سليماً وجميلاً فلا يهتم كون المحتوى مليئاً بالقبح واللااخلاقية والتفكير الهدام . وبالتالي فانه اذا كانت النظرية الاولى تجعل من الفن ظلاً تابعاً للواقع ، فان النظرية الثانية تجعل منه بوقاً ينفخ فيه كل ناعق ، وهو ليس بذلك أكثر رقياً ولا سمواً . ومن هذه النظرية ارتفع في بعض العصور والبلاد شعار « الفن للفن » ، فكان وبالأعلى على الفن والمجتمع كليهما . هذا تلخيص ما يراه **هيجل** حول بطلان النظرية القائلة بأن هدف الفن هو التعبير ، وفسادها وخطورتها . وربما كان من العدل أن نشير الى أن مثل هذه النظرية ، والشعار المنبثق عنها، لم تنشأ من النظر السليم المستقر المطمئن ، ولكنها كانت دائماً تظهر في وجه القوى الطاغية الفشوم التي تحاول رسم طريق « نفعي » للفن ، أو قطع الطريق عليه اطلاقاً ، كبعض العصبية الدينية المتطرفة أو الدكتاتوريات السياسية الظالمة، أو النعرات العسكرية المتفطرة ، أو النزوات الفردية الجامحة . كانت هذه النظرية في الأدب والفن جميعاً رد فعل ، ودعوة - قد تكون متلعثمة

الهدف ، وأن يخطيء في الوقت نفسه هدفه الأساسي كذلك .

هدف الفن الأساسي هو كما المعنا اليه ، تجسيم المثل الأعلى في هيئة جمالية محسوسة ، وكل هدف آخر كالتطهير ، والنهوض بالأخلاق ، والتوعية ، ومجرد التعبير ، ووصف الطبيعة ومحادثاتها ، ونحو ذلك ، ليست الا وظائف ثانوية ليس الفن مسئولاً عنها بالدرجة الاولى ، وان كانت لازمة للمجتمع . وليس للجمال اثر في نفس مشاهدته أهم من المتعة الهادئة النقية التي لا علاقة لها بالمباهج الحسية المتبدلة . فهو يخلق بالشفس الى أعلى من الآفاق العادية التي تجول فيها ، ويعددها للتصميم العظيم ، والعمل المثمر ، واحترام الحياة والانسان ، عن طريق الصلة الخفية القائمة بين المشاعر والوجدانات من ناحية ، والأفكار العقلانية من ناحية اخرى ، المتعلقة بالحق والخير والجمال ، ذلك الثالوث الذي يتجمع فيه كل ما هو طاهر جدير بالاكبار .

هذا الأخذ والرد الذي اصطنعه هيجل يستحق منا بعض النظر والتعقيب . اذ ان هذا الفيلسوف الألماني الذي عاصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر (١٧٧٠ - ١٨٣١) لم يكن يفكر في الفراغ المطلق ولكن على ضوء الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشتها أوروبا في أيامه .

ولعل أهم هذه الأحداث جميعاً كان قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، وسقوط ملكية من أعرق ملكيات أوروبا ، وعلان الجمهورية مكانها . وقد اقترن ذلك باطلاق شعار الحرية والاخاء والمساواة ، واصدار صك حقوق الانسان ، وزحزحة سلطان الكنيسة عن اداة الحكم ، بل الغاء الاعتبار الديني في صفة المواطن في فرنسا . كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لاسلوب الفكر والثقافة والتعليم ، كما كانت - في فوريتها العنيفة الاولى - عارمة كاسحة ، زلزلت كل أحكام الجمال ،

وقلبت مقاييس الأدب ، وبدأ ذلك على شكل تفهقر مؤقت في هذين الميدانين ، فلم تعرف الثورة الفرنسية فناً له من الشموخ والضخامة ما كان لكبار المصورين والنحاتين والمهندسين والمزخرفين من قبل ، كما لم تعرف أديباً - شاعراً أو نائراً أو كاتباً مسرحياً - تمكن مقارنته بأساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل قيام هذه الثورة . وحتى على الصعيد السياسي كانت نتائج هذه الثورة المباشرة تنطوي على انتكاسة للديمقراطية تبلورت في شخصية امبراطور طموح ، وديكتاتور متسلط مستبد ، وفانح عسكري يريد أن يعيد عهود القياصرة القدماء ، الذين دوخوا الانسانية بحروبهم ، تبلور كل ذلك في شخصية نابليون بونابرت .

وشهد هيجل أيضاً ما اقترن بهذه الأحداث في أيام الثورة الفرنسية من تطرف في سفك الدماء ، واستخفاف بالقيم التي كان يظن أنها أبدية ، بما في ذلك الدين والأخلاق والنظام الاجتماعي التقليدي ، ولمس ما ترتب على تسليم مقاليد كل شيء للعامة ، فجأة دون اعداد سابق ودون تخطيط ، من عدوان على الكنوز الفنية الكبرى ، ومن خلل في رسم أهداف الجمال وأوصافه ، ومن اضطراب في تحديد ملامح المثل الأعلى . ثم رأى كيف تبدد ذلك كله كال دخان أمام العاصفة العسكرية التي نشر بها نابليون النار والدمار في أوروبا وفي الشرق جميعاً .

وفي هذا الوقت الذي عاش فيه هيجل شهد - الى جانب ذلك - التوسع في استخدام البخار كقوة محركة ، ورأى بداية الرأسمالية الصناعية تنمو بسرعة ، وتزداد ثروة وقوة يوماً بعد يوم ، ورأى من حوله الاستعمار الأوروبي في أفريقيا وآسيا يستشري ، ويدوس في كل يوم على حضارات شهد لها التاريخ بفضل أبدى على الفكر البشري ، وعلى رقاب شعوب من بني الانسان تحت شعار التنظيم والتمدين ، ورأى الرأسمالية الأوروبية تزج

في القاهرة أو الجزائر أو طنجة أو غيرها ،
ويصورون مهرجات الهند على ظهور الفيلة
تحت المظلات المصنوعة من ريش النعام ،
يحف بهم العبيد والحشم ، وجنحوا السى
الافراق والافراط ، لا سيما عندما كان
الأمريمس عدواً تقليدياً لأوروبا وهو الاسلام .
فالمجتمع الاسلامي من خلال فن الرومانسية
وأدبها يبدو في الغالب مجتمعا قائماً على
رجال ورنوا السلطة والهيبة عن أجداد سفاحين
متعطشين للدماء ، أما هم فقد غرقوا في الترف
فاستدارت خدودهم وكروشههم ، وكبرت
عمائمهم ، وثقلت حركاتهم ، فاضطجعوا في
استرخاء يدخنون شبك التبغ ، أو النرجيلة ،
أو الحشيش ، وسط جمع كبير من الخدم
والحشم ومن الجوارى والغلمان والخصيان .
كانت الرومانسية بأدبها وفنها وموسيقاها
عبارة عن محاولة لسياحة حاملة ، ورحلات
خيالية عبر الزمان والمكان ، تخدع الانسان
عن نفسه ، هذا الانسان الاوروبي الذي
صدعت روحه سلسلة من خيبة الآمال في
الثورة وفي الوطنية وفي الاستعمار وفي النهضة
الصناعية . وكأنما كانت الرومانسية مخدراً
يليه عن علله المتأصلة باطلاعه على ما تزعم
أنه أحوال الناس الآخرين في ماضيهم
وحاضرهم ، لكي يحمده الله هو على كل حال ،
فاذا ظل بعد ذلك متمرداً ساخطاً فهناك الموت
ورهبته ، والمواقف الدرامية التي تمزق
القلوب ، تجعله يحس ببعض القمأة والحضارة
فيخفف من غلوائه .

في وسط هذا الصخب والغليان ، وفي غمرة
هذا الطوفان من الوهميات ، لا عجب أن يظهر
مفكر فيلسوف مثل هيجل ، يحاول أن يأخذ
بيد الناس على سواء السبيل ، وأن يرددهم
الى بعض التعقل المبني على الاعتدال ، وعلى
الصدق ، وعلى الاخلاص لشيء أكثر بقاء
من تلك الفورات التي عاصرها . فننادى
بالتدقيق في معرفة كنه الأشياء من خلال
أعيانها الموجودة في العالم ، المعروضة على
بساط الملاحظة والتجربة ، ودما في الفن بإبعاد

بأبناء أوطانها في حروب توسعية وفتوحات
استعمارية في أقصى أقاصي الأرض ، لتجني
هي وحدها ثمرة ذلك ، دون أن تحظى المادة
البشرية التي اعتمدت عليها بطائل من وراء هذا
الكفاح والصراع . فتقوى الفسواق بين
الطبقات ، ويظهر في أوروبا الى جانب الفنى
الفاحش ، والبذخ الغليظ ، والترف الخالي
من الحساسية والدوق السليم ، بؤس أسود
حالك ، في مجتمع يخيم عليه الجوع والخوف
والمرض والبطالة وشبح الحرب . وفي وسط
هذه التناقضات تظهر « الرومانسية » بقيمتها
الغريبة ، التي ان عبثت عن شيء فانما تعبر
عن هذه الحالة المرضية التي كانت تعيشها
أوروبا . اتصفت الرومانسية بنزعة حزن
وسهوم تتستر وراء فلسفة أساسها الشك
وعدم الطمأنينة . وعمدت الى تعويض الناس
عما ينشدونه من عمق وأصالة وانسانية ،
بمؤثرات مفتعلة فيها جنوح حاد نحو المواقف
الدرامية التي تضرب على الأعصاب كضربات
المطارق الثقيلة المتتابعة . وكان من آلات
الرومانسية في هذا النوع من التأثير التلويع
الكثير بالموت في أشد صوره رهبة ، والاستمانة
بالمواقف التاريخية الضخمة المأخوذة من
الحقب السحيقة للبشرية ، يستمدونها من
التوراة والانجيل ، ومن الآثار الشرقية القديمة
التي أبرزت أهميتها غزوات الاستعمار في
الشرق والشرق الأقصى ، فكانت الحياة في
بابل القديمة ، وفي بلاط الأكاسرة والفراعنة ،
والطقوس في معابد الهند والصين ، وحفلات
السحر والتوسل الى القوى الخفية المخيفة
بألوان القرايين في افريقية وآسيا ، من وسائل
التأثير الشائعة في الفن الرومانسي . وكان
تعاطى الفنان لتلك المواقف في فنه سطحي ،
مبنياً على فهم خاطيء في أغلب الأحيان للانسانية
كلها ولهذه الحضارات بالذات . كذلك ظهرت
مؤثرات في الفن التشكيلي الرومانسي مأخوذة
لا من غرائب التاريخ القديم للامم الاخرى بل
من حاضر هذه الامم كما تصوره العقل
الاستعماري الاوروبي . فراحوا يملأون
موضوعاتهم بمواقف تصور الاسواق الشرقية

التشنجات المَرَضِيَّة ، والمؤثرات الدرامية ، والمتع المفتعلة ، لعل الذوق الأوروبي يرتد الى عدالة المثل الأعلى ونبله ، حيث المتعة الفنية تتميز بحالة الشبع والري الروحية التي أشرنا اليها ، بدلاً من النهم والسعار اللذين كانت الرومانسية تحاول ايقاظهما بمظاهر وأساليب موجية بخيال منحرف ، وشهوات بعيدة كل البعد عما تصوره فيلسوفنا في المثل الأعلى .



وإذا كان ما قاله هيجل وصفاً للجمال ، وتحديدًا لعلاقته بالفن ، ما يزال في لبه صالحاً الى الآن ، الا أن شرحه وتأويله ربما احتاجا الى ربط جديد بمقتضيات لم يكن يعرفها هيجل أو يتوقعها ، بل ربما احتاج الأمر ، ونحن نرتاد وجوه ذلك في الفنون في العالم العربي المعاصر الى بعض زيادات وإضافات .

وأول ما نريد أن نسأل عنه بعد هذه الجولة الممتدة بين أفلاطون وأرسطو وهيجل وبيكاسو وچاك بريثير هو تعريف نرتضيه للفن .

الفن هو تعبير وجداني يخلقه الإنسان ليفصح به عن تفاعل بينه وبين مظهر ما من مظاهر الكون الذي نعيش فيه . فإذا كان هذا التعبير يستخدم النغم ، ويتجه الى الأذن ، فنحن في فن الموسيقى ، وإذا كان يستخدم المادة ويتجه الى البصر ، فنحن في الفن التشكيلي ، وإذا كان يستخدم الألفاظ ويتجه الى فهم المعاني التي تدل عليها ، فنحن في فن الأدب .

وقد حاول هيجل أن يرتب هذه الفنون ترتيباً تصاعدياً ، يبدأ من أدناها في التعبير عن الجمال الخالص وينتهي الى أنقى الفنون في هذا التعبير ، فجاء ترتيبه على النحو التالي :

١ - فن المعمار ، وهو فن لا يستطيع أن يعبر عن فكرة أساسها التفاعل الداخلي بين

الفنان والطبيعة الا بصورة غامضة خفية جداً . اذ هو يخضع لمطالبات ناتجة عن اعتبارات مادية ، من علاقة مواد البناء بتقسيمات هندسية رياضية اجبارية ، وهو بذلك لا يكون الا تعبيراً صامتاً جامداً عن الفكرة . ثم انه مسخر لمقتضيات غريبة على مجرد التعبير الوجداني ، هي المقتضيات النفعية المعروفة ، من ايسواء البشر ، أو احتواء المقدسات ، أو تهيئة المكان لالسوان من النشاط الانساني ، كالتعليم والصناعة والتجارة والحكم والمواصلات ونحوها .

٢ - النحت ، هو أرسخ قديماً في الفن الصرف ، يقدم الجمال مجسماً ، ولكن سلطان المادة عليه كبير ، يجعله محدوداً بالنسبة للطبيعة الحية ، محروماً في معظم الأحيان من امكانيات الحركة المطلقة واللون ... الخ .

٣ - التصوير ، وهو أكثر حرية ومرونة ودفعاً من النحت ، لعدم سيطرة المادة عليه بنفس الدرجة التي تسيطر بها على فن النحت ، ولوجود امكانيات في التعبير أكثر تنوعاً وتعدداً كالألوان والظلال والأنوار وقواعد المنظور وخداعات البصر . ولهذا السبب كانت ميادين التصوير أوسع وأقدر على التعبير عن الشعور وعن الحياة بشتى مظاهرها .

٤ - الموسيقى ، وهي أرفع درجة من التصوير من ناحية ، وأدنى من ناحية أخرى . أرفع لأن تعبيرها عن النفس البشرية ، وصور تفاعلها مع الطبيعة ، يكاد يكون مباشراً ، وغير محدود . وأدنى لأنها لا تعبر عن هذا تعبيراً تصويرياً واضحاً مباشراً ، بل يكتنفها الكثير من الغموض والرمز .

٥ - الشعر ، وهو أرفع هذه الفنون جميعاً عند هيجل ، لأنه يلخصها ويتفوق عليها بامكانياته الواسعة في وصف الواقع ، والتعبير المستفيض عن أدق خوالج النفس ، وإبراز الحركة وهي في طور التكوين ، مع اعتماده على الموسيقى وتأثير النغم ، وسهولة تحريكه

اليها الموسيقى ، واصل التكوين البصري والتنسيق اللوني المحتواة في فن التصوير ، كما يعتمد على كثير من القواعد التي يقوم عليها المسرح .

ز - الاوبرا : وهي في رأى الكثيرين من جهابذة الفن تعتبر « فن الفنون » لاعتمادها على الشعر والموسيقى والغناء والمسرح والزخرفة والرقص والنحت والتصوير جميعاً ، وهي فن بهذا التركيب المعقد يحتاج الى تمرين كثير على تذوقه وتقديره ، وهو - في الدرجات المرجوة من رقيه ونضجه - يُعتبر عاملاً من أهم عوامل تربية الذوق السليم في الامم التي ينتشر فيها .



هذه الفنون كلها تتشابك وتتصل وتتعاون على بناء حضارة جمالية كاملة ، ولا يمكن أن نتصور الشعر يسير في منحنى والتصوير في منحنى آخر والموسيقى في اتجاه ثالث ، لا يلم شعئها نمط ولا نهج ، ولا تحكمها فكرة ، أو يشدها اتجاه واحد. الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير وما اليها من الفنون اقارب ، تخدم معتقداً واحداً ، وتهدف الى اهداف متماثلة ، ولكنها مع اتصالها بعضها ببعض ، حريصة كل الحرص فيما بينها على أن يكون منها استقلاله وسيادته ، فبعضها كما قلنا يتعامل مع البصر ، والآخر مع السمع . بعضها يقيم صروحاً مادية ضخمة راسخة لها كيانه الذي يسد الافق ، على حين يعتمد بعضها الآخر على خطرات ونفحات لا جسم لها ، تكاد تكون غير مادية تماماً ، كالنغم أو الألفاظ أو نبرات الصوت ، وما يبعثه ذلك من صور تتوالى في داخل النفس . ولنتقارن - لمزيد من ايضاح ذلك - بين عمل فنان سمعى وآخر بصرى ، بين الموسيقى والمصور :

يجلس الموسيقي الى منصته ، في غرفة يخيم عليها السكون التام . وتكون جلسته هذه غالباً في الليل ، عندما تسكت الضوضاء

للخيال ، واستعماله للرمز ، واعتماده على مخترعات العقل الباطن . ونلاحظ هنا أن هيجل كان ابن عصره تماماً ، ذلك العصر الذي أدرك فيه شيلر وجوته في المانيا ، ولامارتين وفكتور هوجو في فرنسا ، وشيلي وبايرون في انجلترا ، واسكندر بوشكين ونيقولا جوجول في روسيا . كان العصر كله عصر شعر في المقام الأول فبهر بذلك هيجل .

الى جانب هذه الفنون البسيطة تأتي طائفة من الفنون المركبة ، أى التي تعتمد على أكثر من فن من هذه الفنون السابقة ، وأشهرها :

أ - فن الحفر : الذي يعتمد على الرسم والتصوير ، ولكنه يرتبط في المقام الأول بأهداف مثل تصوير مشاهد من قصائد الشعر، أو الروايات ، أو اعداد اعلانات للدعاية للمسرح أو السينما أو زيارة الأماكن السياحية ، ولذلك فهو يستمد الكثير من فنون الأدب والعمارة وغيرها .

ب - فن تنسيق الحدائق : وهو يعتمد بالدرجة الاولى على قواعد مستمدة من فن المعمار ، مضافاً اليها ايحاءات ملتزمة من فنون التصوير والشعر ونحوها .

ج - الغناء : وفيه يبدو التأخي والانسجام بين فن الأدب وفن الموسيقى .

د - المسرح : ويدخل فيه فن الأدب الى جانب التصوير والعمارة في عملية الاخراج ، والنحت في تحديد المواقف ، وقد تدخل الموسيقى التصويرية أيضاً .

هـ - الزخرفة : وهي فن معقد يعتمد على العمارة والتصوير والنحت ، كما يستمد كثيراً من أساليب التنعيم والانسجام من اصول الشعر والموسيقى .

و - الرقص : ويعتمد بالدرجة الاولى على قواعد جمالية مستمدة من فن النحت ، يضاف

أما الرسام المصور ، فهو في مرسومه الذي يضيئه شبالك كبير ، وأمامه منظر مكون تكويناً دقيقاً منسقاً : « موديل » عار أو نصف عار أو كامل الثياب مثلاً ، و « فاز » به طاقة من الزهور ، وبعض الأقمشة من ستائر ، ومفارش وسجاجيد ... الخ . وهو ينجز لوحته الفنية ، وفي نفس الوقت يصفّر أو يفنّي ، أو يتحدث مع « الموديل » أو مع زميل أو تلميذ ، أو يستمع الى جهاز « راديو » في مرسومه . وتمتزج كل هذه العناصر الصوتية والبصرية وترسب في نفسه ، ثم تبدو من خلال الخلفية التعبيرية والوجدانية لعمله التشكيلي ، دون أن تعكر من صفو هذا العمل وانسجامه . وهو من حين لآخر يلقي على « الموديل » نظرة فاحصة ، نظرة متوترة نفاذة ، ثم بحركة - اما متحمسة محمومة ، واما رزينة هادئة - ينقر على « الپاليت » بالريشة أو الفرشاة أو واحدة من سكاكين الأصباغ ، أو باصبعه ، عجائن ملونة يضع منها شيئاً على اللوحة المشدودة أمامه . وأحياناً نسمعه يصيح ساخطاً ، ثم يأخذ في مراجعة لون من الألوان بدرجة أخرى من درجاته ، وهكذا يمحّو ويثبت ويحوّر وينقّح ويصحّح ، ومن الممكن للناظر اليه أن يستنتج مبلغ رضاه أو عدم اقتناعه ، بما يراه من ملامح وجهه أثناء العمل .

أما اللوحة نفسها فتمثل في أغلب الأحيان - لا المنظر الذي أخذ على عاتقه رسمه كما هو - بل منظرًا موازيًا له ، نتج من تفاعل المحيط الخارجي بكل أبعاده مع داخل نفس الفنان بكل أعماقها . وهذه اللوحة النهائية تظل منذ ذلك الوقت أثرًا لا يقبل التغيير أو التبديل ، معلقة في إطارها في معرض أو متحف أو قاعة استقبال ، لتكون أحياناً متعة للنظر أو موضوعاً للحديث ، أو سلعة للتجارة . وهذا العمل الفني تناله العين بنظرة واحدة ، أي أن الفنان استطاع أن يفصح عن كيانه كله في لحظة من لحظات صفاء الفطنة الانسانية للمبصر للوحته . . لحظة واحدة .

الخارجية أيضاً . وهو في هذه الجلسة متجه بكيانه كله الى داخل نفسه ، لا يتحرك ، ولكن تبدو عليه كل علائم الاجتهاد والاجهاد . يعمد من حين لآخر الى آلتة الموسيقى (البيانو أو العود مثلاً) فيتحقق من العلاقة بين بعض ما بطن برأسه من الحان ، ثم يعود الى منضدته فيشرع في تسجيل « النوتة » . وقد نراه خارج مكان عمله أيضاً وهو منهمك بما يدور في داخل نفسه ، أو مشغول بتسجيل شيء خطر له خطوراً عابراً فجائياً .

كذلك نلتقي به أحياناً في قاعات ضخمة مفعمة بالضوء ، اذ من أعماق كل السكون الذي أحاط به نفسه فانبثقت منها الأنغام التي يريد ، يعود الى هذه القاعات الصاخبة حيث يتجمع عدد كبير من الناس لينصتوا ويستمتعوا ، بينما الفرقة الموسيقية الكاملة تعمل وتكد في أداء ما ألفه الموسيقار . نجد بين أفراد الفرقة من يمسك بقوس يجرى به رائحاً غادياً على أوتار معينة ، فتخور كأنها مرجل آلة بخارية ، أو تطن كأنها جناح بعوضة ، ومن ينفخ في قنوات مختلفة فتئن أو تشفق ، بينما غيره يضرب على آلات من النحاس ، أو يقرع طبولاً وطنابير مختلفة الأشكال والأحجام . أما الموسيقار فيقف بعصاه الصغيرة ليدير الفرقة ، كي تستطيع بجهد متناسق أن تجسم بالنغم العظيم الهائل ما تصوره هو في أعماق نفسه في جوف الليل . وهكذا يكون انتاجه قد سكن أولاً في روحه هو على شكل يشبه الحلم ، ثم انبثق على شكل ذبذبات صوتية منظمة تهز القاعة الكبيرة ، ثم بقى بعد ذلك منزوياً مكتوباً في سطور « نوتة موسيقية » ينتظر بعثاً جديداً في قاعة أخرى حاشدة بالمستمعين ، أو في استديو للإذاعة ، أو في مصنع للاسطوانات والأشرطة المسجلة . وهكذا ينتهي عمله الفني الى أن يكون أشبه بطقوس صلاة معينة تعبد بها وحده أولاً ، ثم كتبها بعد ذلك ، ثم أمّ بها الناس أخيراً وتركها . لهم يؤديها من شاء منهم وقتما يشاء .

ليست الا الواناً مختلفة من التعبير من قيم واحدة - كما ألح الى ذلك فكتور هوجو في شعره الذي قرأناه . **ففي اليونان** مثلاً نجد معابد وصروحاً كالبارثينون والأكروبول ، تقف بحذاء تماثيل لفيدياس وكاليماك وبراكسيتيل ، ومسرحيات لسوفوكليس ويوروبيدس وأريستوفانس وملاحم هوميروس ، وللجميع نفس الشموخ ، ونفس الروح والجوهر . لا تنافر ولا نشاز ولا اختلاف في الوجهة أو الهدف ، لأنها كلها تفتدى من زاد واحد وترنوى بماء واحد .

وفي أوروبا المعاصرة يسير اللامعقول في المسرح ، مع السريالية ، والتجريد ، والتشنج المتمرد بكافة اتجاهاته في الموسيقى والفنون التشكيلية ، ومع الفورات المينافيزيقية المهمة في الشعر ، لأن طبيعة القيم كلها تخضع لهذا الارتجاج الرهيب . فشيح الحرب ، حرب الإبادة التي تعصف بالملايين ، وترك المدائن الكبرى قاعاً صفصفاً ، يكاد يظل مطلاً بسحنته الشوهاء ، كل يوم ، يحول يقظة الانسانية الى كابوس بغض . العقل يعلن افلاسه ، والدين أيضاً . أما الأخلاق فيزلزلها التشكيك ويصدعها التكالب على القشور ، ثم يهدمها اليأس ، ولا يحل محلها مساك آخر يمسك المجتمع . وفتوحات العلم المادي تتم دون تنسيق مقبول مع نمو الضمير الانساني . فالطاقة النووية تستعمل أولاً في التدمير والإبادة ، والتفكير في التنقل بين الكواكب والأفلاك يبعثه طمع في تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم ، موجهة من قاعدة علمية عسكرية تكون قد ارسيت على القمر أو غيره من أجرام السماء ، والقتل والتشريد ، والفاقة والجوع ، والجهالة والوباء تخيم في كثير من بقاع عالماً ، في فيتنام وفي فلسطين ، في الهند وفي افريقية السوداء ، بينما تصدح الموسيقى ، وتنساب الخمور ، وتجري الأموال على موائد

بينما احتاج عمل الموسيقى الى متابعة طويلة لكي يتكامل في رأس المستمع .

وبالرغم من كل ما يفرق بين هذين الفنانين ، فهناك كما قلنا نقط التقاء وتقارب وتشابه ، وإدراك كليهما عمل متمم للثقافة الانسانية ، والوعي الحضاري ، ومن الواجب ، حتى لا يكون الكلام في ذلك ممكناً لكل من يستطيع أن يرص الألفاظ دون أن يمس جوهر الفكر ، من الواجب أن يقام لهذه الدراسة منهج وخطّة وأبعاد وحدود ، تساعد على استكشاف مجاهل الفن وإدراك الروابط الأصلية بين الفنون بعضها وبعض . وقديماً قال الفيلسوف السكندري **أفلوطين** : ان فن العمارة هو كل ما يبقى من المبنى اذا الغيت منه الحجارة ، أي أنه الفكرة الجمالية في أقصى تجردها عن المادة . وهنا نريد أن نستهدى بأفلوطين ، فنطرح من الفن ما لا علاقة له به ، حتى يبقى الذوق الفني الخالص المصفى ، وهو العنصر القابل للدراسة المقارنة الجدير بأن يوضع على محك النقد ، باقى عملية الطرح هذه ، هو روح الفنان ، هو الأسلوب ، هو الاحساس ، هو طريقة الأداء ، هو ثقافة العصر وحال المجتمع ، وهو من بعد القانون الأساسي المنظم لكل الفنون (١٥) ، وبناء على هذه المحاولة الموجزة لتحديد المفاهيم والمبادئ ، نخطو نحو الجزء الأخير - والأهم - مما أردنا عرضه على القارئ في هذا المقال .

• • •

الفنون في العالم العربي

رأينا أن تنوع الفنون الى بصرية وسمعية وأدبية ، وتشعب كل تلك الى الألوان المختلفة التي سردناها آنفاً ، لا يعني بالمرّة أن كل لون أو نوع يسير في طريقه دون أية صلة بالفنون الأخرى . بالعكس ، الفنون الجميلة كلها

في غير الفن . فالكاتب المسرحي **جان جيرودو** (١٧) يقول عن السلام في انطباعه على ضوء ما شهده القرن العشرون من جولات الصراع : « السلام هو الفترة التي تقع بين حربين » ، وكأن الحرب عنده قد أصبحت الوضع الطبيعي ، والموقف المتكرر ، وأكاد أقول « المنطقي » في سلوك الإنسانية . ويقول غيره (١٨) من كتاب أوروبا المعاصرين ، وهو يتحدث عن سن الرشد منظوراً إليه بمنظار بيئته وزمانه « أن سن الرشد هي السن التي يبدأ فيها الإنسان ارتكاب حماقات ضخمة » كما قالوا عن الدين أنه مخدر وأفيون ، وعن الوطنية أنها صورة من التعصب الأعمى ، وعن الجنس أنه بضاعة رخيصة تباعها التقاليد في السوق السوداء . كل ذلك كان لا بد أن ينعكس على الخلجات الوجدانية للإنسان الأوروبي والأمريكي ، وأن يظهر في الفن والأدب والموسيقى والمسرح على النحو المتفتت المتفجر المتطاير الذي أشرنا إليه .



وفي عالمنا العربي كنا نلاحظ الترابط بين ألوان الفنون طالما كانت نابعة من ذاتنا . ففي بداوة العرب كان فنهم التشكيلي ككل فنون البدو أساسه الزخرفة ، منفذة في مواد خفيفة صالحة للترحال مع الخيام وأصحابها . فكانوا يزينون السيوف والخناجر والرماح ، وكانوا يطرزون ما ينسجونه من صوف أو وبر ، ويزركشون بالعقيق والجزع والأصداف ونحوها تروسهم وبعض ما يصنعون من الجلد أو النحاس أو الفضة . كما كانوا يحبون اقتناء العقود والأقراط والخلاخيل والدمالج والأساور وقوارير الطيب محفوظة في علب من

القمار وتنفق الملايين على الترف الخارج عن حد المعقول ، في بقاع أخرى من نفس هذا العالم . والصناعة تغير شكل كل شيء كل يوم ، فسيارة عشر سنين مضت تكاد تكون الآن طرفة اثرية بجانب الموديلات الحديثة ، وطائرة ما قبل خمسة أعوام كذلك ، وحذاء السنة الماضية وفستان الشهر الماضي وتسريحة الأمس .

والفنان أديباً كان أم موسيقياً أم تشكلياً ، في وسط هذه الدوامة المجنونة في أوروبا وأمريكا لا يمكن أن يخلق « أسلوباً » أو « طرازاً » أو « نمطاً » ، لأنه بهذا يخون رسالته في ملاحقة التمزق والتشتت والهيجان الذي يحيط به . كل ما يستطيعه هو أن يحاول - هو أيضاً - التجديد ، وأن يطلع على الناس كل يوم بشيء من نوع ما يطلع عليهم من السيارات والطائرات والأحذية والفساتين . من هنا نجد ناقد الفنون الفرنسي « **برنارد شامبنيول** » يقول في كتاب له اسمه « **حالة القلق في الفن المعاصر** » (١٦) ، أن في تاريخ الفن فترات من الزمن ينبغي تمييزها باسمين مختلفين ، إذ بعضها « **عصور** » ، وبعضها الآخر « **مراحل** » : الأولى تتميز بعمق الأساس ، وصلابة البنيان ، ووضوح الرؤية ، واستمرارها ، ووحدة النمط أو الطراز ، أما الثانية فهي مدد زمنية تتوالى فيها التجارب والمحاولات ، على السطح ، لا شيء في الأعماق ، ولا استمرار ولا اتصال . ثم يقول أن العصر الذي نعيش فيه لا يستحق من الناحية الفنية أن يسمى عصرًا ، فهو فترة لا أكثر . وهذا القول الذي يجعله تلخيصاً لحالة القلق التي يكتب عنها ، رددته غيره بالنسبة لهذا العصر

Bernard Champigneulle; L'Inquiétude dans L'Aujourd'hui; Mercure de France — Paris 1939; p. 19 s.

(١٦)

(١٧) في حوار مسرحية له عنوانها : امفثيون ٢٨ .

(١٨) جان بول سارتر .

والفكرية يظهر الشعر بأوزانه وقوافيه ، مبنياً هو أيضاً على البيت المستقل الذى يتناسق مع باقي أبيات القصيدة فى شكله قبل كل شيء ، من حيث عدد الحركات والسكنات ، وتواتر النغم وتكراره ، وتمائل القافية واتصالها . هو تعبير أدبي يأخذ نفس الهيئة الزخرفية الموجودة فى الفن البصرى عند البدو . ويجرى فى نفس هذا الفلك الرقص الإيقاعي الجماعي ، والموسيقى العربية الشرقية - وحدة متماسكة نابعة من طبيعة القبيلة ، ومن أغوار التراث الفولكلورى ، ومن آفاق الصحراء بما يملؤها من أشكال وأصوات .

أما الآن فان هذه الوحدة - التي رأينا مبلغ تماسكها من قبل ، ورأينا أواصر ارتباطها - تبدو مفككة فى الاتجاهات الفنية للعالم العربي فى حاضره :

فالشعر العربي ظل منذ امرئ القيس الى الآن له نفس الروح ، يسوده - شكلاً وموضوعاً - نفس الناموس الذى كان يوجه القدامى من الشعراء . وعندما حاول بعض المعاصرين من شعرائنا أن يبحثوا عن شيء آخر وقف بهم البحث عند تجارب مرحلية ، فى حسابنا أنها لن ترسى أساساً جديداً للشاعرية العربية ، ولا نمطاً ثابتاً ، ولو الى حين ، يجرى عليه الشعر . لأنها لم تعبأ بالأعماق ، ولم ترتو من العصاره المصفاه الكامنة فى التراث والتاريخ ، وفى أغوار النفسية العربية . فهناك من راوا أن يكفروا - كفرة جزئياً فقط - بالخليل بن أحمد ، وما سنها من قواعد العروض والقافية . وبدأ بذلك بالتزام البحور والغناء القوافي ، وتزعم هذه الحركة فى النصف الاول من هذا القرن شعراء

العاج لنسائهم . وبالرغم من أنه لم تصلح نماذج من هذا الفن البدوى الجاهلي ، الا أننا نستطيع أن نتصوره بوضوح ودقة من خلال الشعر العربي المعاصر له ، كما نستطيع أن نتحقق من صحة تصورنا باستقصاء ما يسمى الآن بالفنون الشعبية فى البوادي المنتشرة فى أنحاء العالم العربي .

الصور (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠)

سنجد أن هذا الفن البدوى الزخرفي لم يكن فى أغلب الأحيان يعتمد الا على نسق هندسي فى خطوطه وألوانه وتوزيعه ، يبهج البصر ، ولا يحمل الا بعض التعبير الرمزي الفولكلورى المهندس فى ثنياه . فالمثلثات المتعاقبة ترمز غالباً الى الخصب ، بقية من تصور قديم جداً للامومة وقيامها على ثلاث نقط أساسية فى الجسم البشرى هي الشديان والبطن ، والنقط التي تنطوى على حمل الأجنة وارضاع الأطفال ، وهي بالتالي أصل الكثرة والنمو والتوالد . والأشكال الدائرية التي تحمل خطوطاً مشبكة أو نقطاً موزعة فى داخلها ، ترمز الى الدروع والتروس ، وتقوم بدور الوقاية من عين الحسود ، أو الحماية من فتكات الجن والشياطين . والأشكال المعينة الممطوطة المدببة الطرفين ، تحوير هندسي لشكل السمكة ، وهي تدل على سعة الرزق الذى يأتي به الغيب ، كما يأتي الصيد الثمين من بين الأمواج . والخطوط المائجة أو المتكسرة تصور الماء بما يتبعه من خضرة المرمى ونعيم الحياة ، الى غير هذه من الرموز والأشكال (١٩) .

لكن المهم أن ذلك كله لا يرتبط بتعبير شخصي عن حالة وجدانية أو صورة لموضوع متكامل . وفى ظل هذه الخلفية الاجتماعية

Edward, Westermarck; *Survivances Païennes dans la Civilisation Mahométane*; (١٩) Payet-Paris 1935.

Arthur Weigall; *Survivances Païennes Dans le Monde Chrétien*; Payet-Paris 1934.

الوقتية - مهما كانت قوية جارفة - وهو قمة البراعة في هذه الفنون ، شيء غير التعبير ، الذى هو اضافة معان وقيم وطاقات جديدة محركة للنفس والعقل .

أما المسرح فانه يتقاطر علينا من كل الجهات . بعضه مترجم حرفياً - عن هوليير وراسين وشكسبير وغيرهم من الكلاسيكيين ، وبعضه مقتبس من فصول مسرح الأراجوز أو خيال الظل ، وبعضه غير ذلك ، بحيث يتوالى على خشبات المسارح الرومانسيون ، والواقعيون ، والنفسانيون ، والسرياليون ، والأخلاقيون ، واللاأخلاقيون ، والوجوديون ، والعديميون ، وممن لم يُصنّفوا بعد في مذهب أو طريقة . ولسنا في هذا نسيج وحدنا ، أو أمة شاذة بين الأمم . اذ لو أننا هبطنا اليوم في مدينة من عواصم الفن المسرحي في العالم ، ولتكن باريس مثلاً ، لوجدنا هناك الآثار الكلاسيكية - الفرنسية والأجنبية - تمثل كل ليلة على مسرح الكوميدي فرانسيز في صالتيه الاوديون ، والباليه رويال ، ووجدنا في نفس الوقت المسارح الاهلية في « البوليفار » و « موممارتر » تقدم الألوان الاخرى من القرن التاسع عشر الى اقصى طلائع الثائرين والمتطرفين المعاصرين ، وأمكنا ان نرى الى جانب ذلك عيون الادب المسرحي اليوناني ، كما تقوم بعض المسارح بتجارب رائدة في الاخراج ، وتطوير هذا الفن ، يتزعمها من ناحية : المسرح القومي الشعبي في « پاليه دى شايو » ، ومن ناحية اخرى : مسارح الحبيب ، في « مونبارناس » و « الحي اللاتيني » ، هذا الى مسارح تخصصت في التمثيليات الغنائية ، أو الاوبرا ، أو التمثيليات المرعبة ، التى تعتمد على اخراج ارهابي يمثل البشاعة في اقصى وأقصى صورها . ولكن الفرق بيننا وبين

مدرسة « الديوان » في مصر ، وفي مقدمتهم المرحوم عبد الرحمن شكرى . ومنهم من شق عليه التفريط في القافية ، فأبقى عليها مع تحوير قليل أو كثير ، وجعل عدوه الالد هو « البحر » ، ولكنه لم يقدر على هدم التفعيلة فأبقى عليها ، على أن تكون واحدة فقط تتكرر - هي هي - بعدد يختلف قلة وكثرة في كل سطر ، ولا نقول في كل بيت ، حسب حاجة الوجدان عند البارعين منهم ، وحسب التساهيل عند الآخرين . وبدا لغيرهم أن يسيروا الى آخر الشوط ، فقالوا بالوحدة العضوية بين الوجدان ، والصورة ، وآفاق الخيال ، وطاقة التعبير ، وامكانات الموسيقى اللفظية في كل القصيدة ، بصرف النظر عن خضوع ذلك وزناً وقافية لشيء من جذور الشعارية الشرقية ، ووقف فوج من هؤلاء متطرفاً في أقصى هذا المنقلب ، بينما حاول آخر أن يردهم الى بعض النظام ، ولكنه كان نظاماً مجلوباً من اوروبا ، هو في جوهره تطبيق لاتجاهات « كولردج » ، ومحاكاة الفن « ايليوت » واضرابه من شعراء الطبيعة الاوروبية .

وفي نفس هذا الوقت تظل الموسيقى مبنية على الزخرفة الهندسية العربية القديمة ، كما تُمثّلها ابراهيم الموصلي ، وابنه اسحق ، وقننها الرياضيون ، وعلى رأسهم الفارابي ، ثم ثقلها على مر العصور البذخ الفارسي والتركي ، لا تكاد تخرج عن ذلك ، هي والفناء أيضاً . ويجيء الرقص الشرقي مكتملاً لهما ، بحيث يكون الهدف الأخير من كل ذلك هو التفرّيح والتطريب ، دون رغبة مباشرة في تعبير أو تصوير . وليس عبثاً ما رواه مؤرخو الفارابي من أنه استطاع بعزف على القانون أن يضحك الناس ثم يبكيهم ثم يدخلهم في نوم عميق ويترك لهم المجلس وينصرف . فان تحريك الوجدانات

حياة طولها قرن ، وفى عصر السرعة ، ليست بالعمر القصير . ولا نريد أن نقول أن التثقف المسرحية المجلوبة من كل مكان ، حتى من عندنا ، يسودها فى الأداء والاخراج والديكور نفس الافتقار الى طابع مميز ناطق بواقعنا .

ان نهضة المسرح فى العالم العربى ، لن تتم الا بتخطيط دقيق يجعل المسرح منافساً جدياً للسينما ، لا ترتاده الخاصة فقط ، وانما يستطيع كل فرد من أفراد الشعب أن يجد ، ويختار ، مسرحه المفضل ، كما يختار المقهى الذى يسهر فيه ، وبشرط الا يكون ثمن التذكرة مرهقاً لجيبه ، أو أن يكون ما يقدم فى المسرح متفاوتاً تفاوتاً شديداً فى شكله وموضوعه ، فبهذا يصبح لكل مسرح نوع معين من الزبائن ، وبهذا يسهل على النقّاد أن يمارسوا نشاطاً موجّهاً لحركة لو أنها أثّرت الأثر الكامل المرجو منها لتقدم معها الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والذوق العام للامة كلها ، بل لأمكن امداد العقل العربى على مستوى الجمهور بكثير من أنوار الوعى الحق ، والحضارة التي تهتم باللباب ولا تفتدى - كما هي الحال الآن - بالنفايات .

ولا يستطيع من يجول فى عالم الفنون أن يصل الى المسرح ثم يتركه دون أن يقف بعض الوقت عند السينما . هذا الفن انتقل الينا من الغرب فى وقت مبكر أيضاً ، فعمره فى مصر الآن أكثر من خمسين سنة . ومع ذلك فان وباء التقليد قد حرمانا من أن نكون فيه طواويس، وانتهى بنا الى أن نصير غريانا ، نحجل وننطق بدمامة وقبح ، لا يشد عن ذلك الا القليل النادر . والسبب فى هذا أننا - مع التسليم بضرورة التقليد - قد أسأنا اختيار النموذج والقُدوة . وضعنا نصب أعيننا الفيلم

مدينة كباريس فى هذا الصدد هو فى التخصص والتوزيع ، بحيث يقترن كل مسرح عادة وفى الأغلب ، بلون معين من الأدب المسرحى ، واسلوب محدد فى اخراجه ، وجمهور من المتعودين عليه ، بينما يظل الأمر فى عالمنا العربى موكولاً للمصادفات ، بحيث لا نستطيع أن نقول أن المسرح الفلاني لا يقدم الا كذا وكذا من التمثيليات ، لا يستثنى من ذلك الا القليل مثل مسرح نجيب الريحاني فى القاهرة ، الذى كان على مدى سنين طوال يقدم اللون الذى اشتهر به فى التأليف **الريحاني** نفسه هو وصديقه وشريكه المكمل له ، **بديع خيري** .

والسبب فى تغيّب أدنى اتجاه نحو التخصص والتنظيم من مسرحنا ، هو قلة المسرحيات العالمية المترجمة ترجمة تصلح لخشبة المسرح . والمخرجون العرب هم أول من يكتوى بنيران هذه الأزمة ، اذ يضطرون فى كثير من الأحيان الى كتابة المسرحية من جديد حتى تصلح للاخراج والتمثيل . ومن ناحية أخرى فان انصراف المسرح العربى برمته الآن ، عن المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، والاقتصار الذى يكاد يكون تاماً على العامية قد أديا الى ألا نجد مكاناً فى عرّفنا المسرحي الحالي لروايات **شوقي** ، أو لترجمات **خليل مطران** عن **شكسبير** ، أو لترجمات **طه حسين** عن **سوفوكليس** . الخ . وهكذا يصدق هنا المثل الذى يقول ان دينانا لا يضر بها الفقر بقدر ما يضر بها سوء التوزيع ، وهو المبدأ الذى يجعله المفكرون الاشتراكيون منطلقاً لهم فى الاقتصاد ، وهو فى الفن أيضاً جدير بالاهتمام .

اما ما يقال من أن مسرحنا ، مسرح ناشئ جديد ، فكلام فيه نظر . كان هذا المسرح جديداً وناشئاً منذ فترة تناهز قرناً من الزمان ، أما الآن فقد شب عن الطوق ، اذ أن

به بالغذاء المحفوظ ، غذاء المعدة على شكل معلبات ومجففات ، وغذاء الفكر على شكل اسطوانات واشربة مسجلة ، وبدا لهم أن الفيلم الذي بدأ في العالم على شكل معلبات مسرحية ، أو غذاء مسرحي محفوظ ، قد ابتعد الآن عن هذه البداية فأصبح مستحضراً « كيماوياً » يجب أن يؤزن تركيبه بدقة حتى لا يكون ساماً ولا تافه الأثر . وأخيراً ، منذ نحو خمسة أعوام ، ظهر الفيلم الأول من اخراجهم . وبالرغم من طبول الدعاية ومزاميرها التي صدحت له بمبشرة بمولده ، أو معلنة وجوده ، فانه كان حدثاً لا يقيد في سجل مفارخهم ، باعتراف نقاد تل اييب انفسهم . ومنذ ذلك الحين تظهر أفلامهم بكثير من الاستحياء والحشمة نظراً لأنها لم تنجح في كل مما كانوا يعتقدونه عليها من آمال . ولعل مما يجدر تسجيله هنا أن واحداً من أبنائهم الذين تكونوا في مصر هو الذي تولى الدور الأهم في تحريك السينما في إسرائيل ، وهو بلا شك الذي يرجع اليه فضل نقل ما كان قد تزود به من محاسن السينما المصرية وعيوبها الى هناك ، فله منا الشكر على اسهامه في ضعف السينما الاسرائيلية .

ويأتي الفن التشكيلي في العالم العربي

مفترقا الى وجهتين :

الأولى قديمة تراثية ، تتجلى في الصناعات الحرفية الشعبية ، وفي بعض ألوان الأداء التشكيلي التقليدي الذي تداولته الجماهير العريضة وأخذ الأبناء عن الآباء ، ينفذونه في الأرياف والأحياء الوطنية بشكل يماثل ما كان عليه منذ القدم .

والثانية حديثة ، متحضرة ، مثقفة . وهي التي تؤمن القيام عليها مدارس الفنون

الأمريكي ، وهو انتاج تجارى يطوف أرجاء العالم ، ومهما يكن تافهاً أو فاشلاً فإن اتساع آفاق توزيعه وميادين تسويقه تكفل له تغطية نفقاته وربحاً أكيداً من بعد . وهكذا أقدم المخرجون الأمريكيون على الانجازات الضخمة الهائلة التي تتكلف الآلاف ومئات الآلاف ، بل الملايين ، وتقف من ورائهم امكانيات كاملة من الناحية العلمية ، حتى فرض هذا الفيلم الأمريكي نفسه على العالم ، وأصبحت دور العرض السينمائي نفسها تحمل في احيان كثيرة أسماء شركات سينمائية أمريكية : « مترو » ، « برامونت » ، « كولومبيا » . . . وحتى « هوليوود » . ولما كنا أفقر من حيث المال ، واضيق من حيث دائرة التسويق ، وأصغر من حيث الامكانيات الفنية - فان تقليدنا لهذا العملاق اظهرنا أشد قماءة . ولو أننا حاولنا أن ندرس الامكانيات التي نجح بها الفيلم الهندي مثلاً في العالم ، أو الوسائل المتواضعة التي حقق بها كثير من المخرجين الفرنسيين والاطاليين تحفاً فنية رائعة ، ولو أننا أمعنا النظر في الأساليب التي انتهجها الفيلم البولوني أو الفيلم التشيكوسلوفاكي ليشق طريقه في حدود رسالته ومقدراته وموارده ، لكان ذلك أقرب الى ما نحتاج اليه ، وكان أيسر مثونة على ممولينا ومخرجينا ، وأحب الى قلوب جمهورنا ، وأقل تعريضاً لنا للسخرية والشماتة . وهذه الكلمة الأخيرة قد ذكرتني فجأة بالعدو ، العدو الاسرائيلي وموقفه من الانتاج السينمائي . انهم هناك ، لنفس الأسباب التي ذكرتها ، من ضعف التمويل وضيق التسويق ، قد آثروا أن يقبوا بعيدين نهائياً عن هذا المضمار الى خمس سنين مضت فحسب . مع علمنا بما يتبجحون به من سبق في كل شيء . لقد احسوا بأن العصر الذي نعيش فيه يمتاز ضمن ما يمتاز

والعدول عن كثير من التقاليد القديمة في المطعم والشرب واللهو وقضاء الفراغ . وصادف ذلك عصر السرعة في المواصلات وقيام حضارة كاملة مبنية على البخار والكهرباء ، وظهور الصحافة وحرصها على متابعة آخر ما تتمخض عنه المدنية الحديثة في أوروبا . بل ان هؤلاء الاوربيين الذين حلوا بالشرق ، مستعمرين ، أو مستغلين ، أو مشاركين بخبرتهم في دفع المجتمع الى الامام ، قد خططوا مدناً كاملة أحياناً ، خلقوها على صورتهم .

وهكذا أصبح التمثال القائم في ميدان عام أو في حديقة ، والصرح المشيد ليكون داراً للبلدية أو متحفاً أو محطة للمواصلات أو مدرسة أو قصرًا للحاكم ، نمطاً جديداً من الانشاء ، كما ان داخل هذه الابنية أصبح في كثير من الاحيان معرضاً لطرائف التصوير والزخرفة وسائر الفنون الجميلة . ونشطت في الوقت نفسه حركة التنقيب عن الآثار والتحف القديمة ، كما كثر من أبناء الوطن العربي من يترددون على أوروبا وأمريكا للتعليم أو السياحة أو العمل . كل تلك الامور أحكمت فصل الفكر الفني التشكيلي المثقف عن التراث ، ووصله بمقاييس الذوق والجمال الغربية . وانتقل من أوروبا بعض الفنانين لينزلوا في رحاب أبناء جلدتهم المقيمين في الشرق ، يعيشون من ثمرة العمل معهم ولهم ، وبدأ بعض الموهوبين في الفنون التشكيلية من أبناء العرب يأخذون عن هؤلاء أو يحاكونهم .

كان ذلك في البداية بطريقة غير منظمة ، ثم انشأ بعض الأجانب في عواصم شتى من العالم العربي معاهد أهلية لتعليم الفنون الجميلة . وأخيراً - في ١٣ مايو سنة ١٩٠٨ - افتتحت مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة ، كان مقرها في درب الجماميز ، غير بعيد من

الجميلة واكاديمياتها وكلياتها في العالم العربي ، ومن وراء ذلك جمهور خاص من الزبائن والتجار والنقاد ، يكادون يخضعون بشكل أساسي ومستمر لقيادة الغرب .

والفن التشكيلي في وجهته الثانية ناشئ عن جديد في العالم العربي . اذ أن الجماهير العربية كانت - وما تزال في كثير من الأنحاء - تعيش حياتها اليومية في قوالب تقاليدھا الجمالية والحضارية القديمة في المسكن والملبس ، وما يلزم لذلك من وسائل الزخرفة والتجميل . أي أن الفنون العربية الاسلامية في السجاد والنسيج وصناعة الأثاث ، وأتية الخزف والفخار والنحاس ، وفي عمارة المساكن الخاصة والمباني العامة ، ظلت مستمرة يصيبها الفقر المترتب على اقتصاد عليل حيناً ، والفنى الناجم عن يسر ورخاء أحياناً ، وتنضج عليها مؤثرات فارسية أو تركية أو أندلسية أو نوبية حسب موقع الاقليم وصلاته البشرية التاريخية ، ولكن يستمر الطابع الاسلامي الذي لا مكان فيه للوحة أو التمثال .

وامتدت يد الاستعمار الاوربي الى الشرق العربي منذ القرن التاسع عشر ، في جولات متفرقة ، وعلى فترات مختلفة . وجاء السادة الجدد بحضارتهم الغربية ، وبنوا مساكنهم على مفهوم معماري ثابت في أذهانهم ، واثروا حسب الطرز المنتشرة في أوروبا ، وزخرفوها بما تعودت عيونهم أن تراه منذ النشأة الاولى . وهكذا ظهرت في الشرق العمارة الحديثة وما يلزمها من النحت والتصوير والزخرفة والفنون الدقيقة . ولما كانت أوروبا قد تعودت ان تفكر في كل شيء من خلال الاستغلال الاقتصادي ، فانها راحت تنشر ذلك بين المواطنين ، ثم تغريهم بالأخذ بما يلزمه من تغيير الأزياء ،

كانت السبب الأساسي في أن يضطر الفنان العربي الحديث الى أن ينهل من المنبع الجارى أمامه ، لا سيما أن الوعي الفني على مستوى الجماهير لم يكن موجوداً على الإطلاق ، وكان الفنان محتاجاً ، لكي يعيش من فنه ، الى احترام ذوق زبائنه ، وتقدير مطالبهم ، والسعي فيما يرضيهم ، وكان هؤلاء اما من الاجانب المقيمين في الشرق العربي ، واما من طبقة معينة تجرى في فلکهم وتعيش على طريقته .

ولا يمكننا هنا أن نغفل أن هذه القرون الطويلة من السبات العميق ، والغفلة عن أمور الفن قد تنابت في الوقت الذي كان فيه الفنان الأوروبي يحاول أن يستكشف أو يبتكر وسائل تكنولوجية جديدة في المواد التي يستعملها في انتاجه الفني . فالعمارة الأوربية قد شهدت البناء قديماً بالحجر المنحوت المصقول المبني على مخطط تقوم فيه الحيطان والجدران مستقيمة راسية ، ثم تغطيها سقوف مسطحة أو مسنمة ، كما هي الحال في الأبنية اليونانية والرومانية ، والمباني المسيحية البدائية ، أو تتوجها قباب مكورة دائرية في الطراز البيزنطي والقبطي . ثم لجأ المهندس في العصر الرومي باوروبا الغربية الى استغلال العقود المقوسة ، لتلحم بها الجدران من أعلى فتكون هي أساس السقوف ، ومنتهى الأعمدة والدعائم . ثم شهدنا بعد ذلك عمارة في أوروبا الغربية أساسها العقد المدبب ، أو القوس المركب ، لأن خبراء فن البناء قد لاحظوا أن هذا النوع من العقود والأقواس والأقبية أقوى على حمل الأثقال ، وامتن ، وهو بهذه المثابة أقدر على اعطائهم الفرصة للتخفيف من مواد البناء بالنسبة لحجم الفراغ الذي ينتفع به ، وهكذا ظهرت العمارة القوطية بارتفاعاتها الشامخة ، وفتحاتها الواسعة التي تزينها شبابيك الزجاج

قصر عابدين . كان كل أساتذة هذه المدرسة من الأوربيين ، فرنسيين أو طليان . وفي أواخر سنة ١٩٠٩ افتتح المعرض الأول لأعمال طلبة الفنون الجميلة في قاعة بشارع شريف بالقاهرة . وكان من بين المبرزين من تلاميذ المدرسة المثال محمود مختار ، والرسام محمد حسن . وكان الأساتذة في هذه المدرسة يصرون على رفض أى عمل فني لا يلتزم القواعد المقررة في الفن الأكاديمي الأوروبي ، الذي كان في هذا الوقت يعتمد على الأداء الفوتوغرافي الدقيق للأشياء دون أدنى تصرف ، وقد زاده ضعفاً كون أساتذة هذه المدرسة أنفسهم من غير الرواد والأئمة في الفن الأوروبي ذاته . ولاتمام ربط الفنان العربي بالنمط الغربي في الفن التشكيلي ، كان المبرزون من طلبة هذه المدرسة يرسلون جميعاً الى أوروبا - فرنسا أو إيطاليا - للتخصص والاستكمال التكوين الفني . ومع سيادة العالم الغربي على مخلفات الدولة العثمانية بعد سقوطها في الحرب العالمية الاولى ، احكم ربط الذوق الجمالي في الفنون في كل الشرق العربي بالاتجاهات الغربية في الفن . لكن كانت بداية ذلك تقليداً اعمى ، لا يرتبط كثيراً بظروف هذا المجتمع العربي ، ولا حتى بأحوال الطبيعة الجغرافية فيه فضلاً عن التاريخ .

وما يقال عن بداية الفن التشكيلي في مصر يصدق على غيرها من البلاد العربية على نحو ينقص أو يزيد . فرسام لبنان الكبير المرحوم **قيصر الجميل** هو أيضاً ثمرة تكوين ودراسة أوروبية بحتة، وكذلك الأمر في الفنانين الذين ظهرُوا في المغرب العربي أو سوريا أو فلسطين العربية أو السودان أو العراق . ولكن، انصافاً لهؤلاء جميعاً ، نقول أن القرون الطويلة التي فصلت بين الفن التشكيلي المعاصر وبين الفنون الجميلة الأصلية في العالم العربي

والمحطات والمخازن ثم قطارات السكة الحديدية والسيارات والطائرات والصواريخ وسفن الفضاء . ومن العمارة المعدنية انبثق اتجاه آخر فرض نفسه في جميع أنحاء العالم هو البناء بالاسمنت المسلح ، وهو في جوهره عمارة معدنية يخف فيها استعمال الحديد ، ليكون هذا الحديد مقوياً لأعمدة من مركبات من مواد البناء أساسها مسحوق الاسمنت الصناعي ، يضاف اليه بنسب معلومة مدروسة الرمل وحصباء الطّر (الظلط) والجبس أحياناً . وكانت تلك الطريقة عودة الى البناء القائم من كتلة واحدة متماسكة مصبوبة في قالب ، وعُدولاً عن الطريقة التقليدية في البناء ، وهي وضع الحجر على الحجر ، أو المدمك على المدمك ، والصاق ذلك بالملاط ، فهذه الطريقة أصبحت لا تستعمل في عمارة الاسمنت المسلح الا لأغراض ثانوية هي اقامة الحواجز والفواصل المختلفة التي ينقسم بها المبنى الى أجزاء . كذلك اختفى استعمال الخشب نهائياً من هذه العمارة فيما عدا الشبائيك والأبواب ، بل ان هذه قد أصبحت تصنع كثيراً من المعادن الخفيفة والزجاج المقاوم للكسر .

وفي النحت والتصوير ظهرت العجائن الصناعية لصب التماثيل وتلوين اللوحات ، كما انتشرت المصانع التي تنتج الأدوات والمواد التي يستعملها الفنان من أزاميل وأقلام ومساطر وكرّيش وسكاكين وغيرها . وفي عالم الزخرفة والديكور فتح التوسع في إنتاج « البلاستيك » ومختلف أنواع اللدائن النبائية والحيوانية والبتروولية ميادين وامكانيات تكاد تكون لا نهائية . هذا ولا ننسى أن التصوير الملون بدأ في عصر النهضة مقتصرأ على العجائن اللونية المائية المقواة بالصمغ أو البيض أو بعض

الملون المعشق ، وإبهائها الفخمة المنبسطة بين دعائم معمارية رائعة الجمال . وكان كل ذلك : من داخله وخارجه ، يردان بالتماثيل العجيبة الشأن التي يندر أن نعرف اسم واحد من الفنانين الذين أبدعوها . كانت العمارة القوطية صورة فخمة للمعتقد المسيحي الكاثوليكي بما اقترن به في أوروبا الغربية من أريج الفولكلور واثر التراث الشعبي . فالكاتدرائية القوطية صورة لما يتخيله المسيحي الأوروبي في العصور الوسطى عن الكون والله والدنيا والآخرة والعالم المنظور والآخر غير المنظور ، بما يتقلب في رحابه من الملائكة والشياطين والوحوش الخرافية وألوان الثواب والعقاب ، ثم اننا نلاحظ من الناحية التكنولوجية الخاصة بمواد البناء أن هذا الطراز عندما انتقل الى شمال أوروبا (السويد ، والنرويج ، والدانيمارك ، واسكتلندا) كان الذين ينفذونه مهندسين ممن اخذوا الصنعة أباً عن جد في بناء السفن ، ولذلك كثر اعراضهم عن الحجر وتنفيذ هذا المعمار بالخشب ، وساعدهم على ذلك انتشار الغابات في بلادهم ووفرة الأخشاب الضخمة الصلبة المتماسكة الألياف ، من فصائل البطم والسنديان والزان والسرو والشربين ونحوها . ومع بداية عصر النهضة الأوروبية - في القرن الخامس عشر - يظهر التوسع في استعمال الطوب الأحمر والقرميد ، وتختفي العقود والأقبية لتعود مكانها الأسقف المسطحة أو المسنمة . ثم تشق العمارة في القرن التاسع عشر طريقاً آخر عندما ترقى صناعات الحديد والفولاذ ، اذ تبدأ العمارة المعدنية التي يعتبر « برج ايفل » في باريس الانموذج المتضمن لكل قواعدها وأسرارها وخفاياها .

ومنذ ذلك الوقت انتشرت هذه العمارة المعدنية في بناء السفن والجسور والقناطر

وهو تصوير الأشخاص ، بل هاجمه في كل ميدان . وكان على هذا الفنان أن يعمل قريحته في استنباط أساليب أخرى في التصوير والتلوين لا تستطيعها الكاميرا ، وهكذا تفجرت الثورة الفنية الكبرى التي بدأت بالمدرسة التأثيرية ، أو الانطباعية ، على يد الرسام الفرنسي « مونيه » سنة ١٨٧٢ ، عندما عرض أولى لوحاته على هذا الأسلوب ، واسمها « انطباع - شروق الشمس » . وتلتها أو عاصرتها مدارس آخر كالواقعية الجديدة التي قامت ، في أواسط القرن التاسع عشر على يد الفرنسي « جوستاف كوربيه » والتكيفية التي قامت في أوائل القرن العشرين وكانت الخطوة الأولى نحو الفن التجريدي ، وهي مدرسة باريسية تزعمها في بدايتها بيكاسو وجورج براك . وقد عاصرت هذه المدرسة مدرسة ثائرة أخرى اطلق على فنانها اسم الوحوش ، وهم « ماتيس » و « ماركيه » و « دران » و « فلامنك » و « روه » و « مانجان » . الخ . وعاصرتها السوربالية التي تزعمها سلفادور دالي وپول كلى واندرية برتون وتانجى ودى كيريكو ، وانضم اليها الفنان المتجدد أبداً بيكاسو . (الصورة رقم ١١)

وليس هنا مجال حصر كل ما تلا ذلك من مدارس فنية أوروبية معاصرة ، ولا الحديث عما أحدثته في عالم الفن من آثار ، ولكننا كنا نريد أن نقدم صورة للتطور الساخن الى درجة الفليان في أكثر الأحيان ، الذي سار عليه الفن التشكيلي الأوروبي في فترة السببات العربية ، لكي يتضح من ذلك أن الفنان العربي عندما شدته اليقظة الحديثة نحو استعمال الفن أداة للتعبير لا للتجميل ، وجد لفته العتيقة في هذا المضمار لا تسعفه ، واضطر - وهذا أمر

المواد الكيماوية الأخرى ، وهذا التلوين هو المعروف عند أرباب الفن باسم « التيمبرا » . ولكن ما لبث أن جاء - في عصر النهضة نفسه ، وفي غضون القرن الخامس عشر - الأخوان « فان آيك » ، جان وهو برخت ، من هولندا للاستفادة من فناني إيطاليا الذين كانت لهم الصدارة والقيادة في ذلك الوقت ، ويبدو أنهما وجدا محاولات لاستخدام الزيوت في الدهانات الحائطية يرجع بعضها الى عصور قديمة . فحاولا ابتكار ألوان يمكن استخدامها في التصوير ، أساسها الزيت لا الماء . وكانت المشكلة القائمة أمامهما هي التوصل الى زيت قابل للجفاف ، وقد وجدا ما ينشدانه في زيت بذر الكتان المفلى . ولما كانت المحاولات القديمة السابقة انما تعتمد على زيت الجوز أو الخشخاش النيء وكانت نتائجها أقل جودة من الرسم بزيت بذر الكتان ، فقد انتهى الأمر الى اعتبار هذين الأخوين الهولنديين هما المخترعين للتصوير بالزيت .

كذلك كانت العادة قديماً تجرى على أن يكون التصوير ثابتاً على الحيطان أو السقوف ، وكان الفنان يصمم اللوحة مدخلاً في حسابه المنبع الذي تستقبل منه الضوء ، والفرض الذي تستعمل من أجله القاعة أو الحجرة التي توجد فيها ، ونوع الناس الذين يرتادونها . ولكن تغيرت الحال عندما ظهرت اللوحة المتنقلة ، أي المرسومة على مسطح سهل الحمل ، لا علاقة له بالمباني ، يمكن تعليقه بمسمار في أي مكان . هذا الاعتبار أيضاً أثر على أسلوب التصوير ، وجعل نظرة الفنان للوحة لا تتعلق بمصدر النور الذي سترى فيه ، ولا المكان الذي ستعرض به . وجاء اختراع التصوير الضوئي الآلي بالكاميرا (التصوير الفوتوغرافي) فهاجم الفنان المصور في مصدر رزقه الأول ،

الحساسية ، وتنظر اليها من نفس الزاوية ،
وتتعامل معها بنفس الاسلوب . فهذا التعاون
بين الفنون هو كما أسلفنا أساس الأصالة
المرجوة للفن ، وهو من بعد جواز المرور
اللازم له حتى يتخذ لنفسه حق المواطنة في
صميم الشعب العربي وحق المعيشة للانسانية
المعاصرة .

ثانياً : ان يكون في عالمنا العربي المعاصر نقد
فني مبني على المعطيات الثقافية المميزة للعقلية
العربية ، وأن يتخطى النقد مرحلة تنميق
الكلام ، وتدبيج العبارات التي ينطلقون فيها
من فكرة مسبقة تجرهم الى المدح أو القذح ،
دون العناية بالتحليل الواضح ، السمع ،
الواعي ، الذي يستخدم حصيلة ثقافية غنية ،
تتخطى الانطباعات العابرة الى وضع المبادئ
والاسس ، واطلاق الاحكام العادلة الرصينة ،
واعطاء ما لقيصر وما لله لله دون أن يقيموا
وزناً للحفاوة التي تفدق عليهم في افتتاح
المعارض أو عند زيارة الفنانين ، ودون أن
ينساقوا وراء أبواق دعائية تجارية أو عقائدية
أو صحفية مشبوهة .

ثالثاً : أن تنشط حركة للتوعية الفنية
والأدبية والموسيقية ، مخططة منظمة ، مبنية
على تمكين الجماهير العربية العريضة من
التجارب مع فنها القومي ومن تذوق فنون
الانسانية . ولا بد ان يبدأ هذا من المدرسة .
فمثلاً فيما يتصل بتذوق الفن التشكيلي ينبغي
ان تكون المدرسة مزدانة بنسخ من عيون الفن
القديم والحديث في الوطن العربي . كما
يستحسن أن تكون هناك زيارات منظمه
لمتاحف الآثار والفنون منذ المدرسة الابتدائية ،
يصحب فيها المعلم تلاميذه الى المتحف في بعض
دروس التاريخ والحضارة ، أو في بعض دروس

طبيعي - الى أن يتعلم اللغة الجديدة ، لغة
الريشة والازميل والمسطرة والقلم في أبعاد
ما وصلت اليه في الغرب .



والآن وقد أحكم الفنان استخدام هذه
اللغة الجديدة ، نجده - وهذا أمر طبيعي
ايضاً - قد شعر بالحاجة الى أن يخلق لنفسه
هو تعبيره الشخصي ، المستمد من بيئته
وظروفه ونضاله وتراثه ، وكان من أوائل من
حاولوا ذلك في التصوير الاستاذان المرحومان
محمد ناجي ومحمود سعيد ، وفي النحت
زميلاهما **محمود مختار وأحمد عثمان** الذي
فقدناه منذ أشهر قلائل . فقد استمد هؤلاء
الرواد الكبار الوحي من خلال الحياة الشعبية
المصرية منظوراً اليها من خلال قوانين نضجت
في ظل الفراعنة وتطورت بلمسات من الذوق
القبطي والاسلامى وتجاوبت مع أصداء عالمية
منطلقة من عصرنا الحديث وجالت في مجالات
تلفها المأثورات الاسطورية السحيقة .
ونستطيع أن نقول ان فناً تشكيمياً عربياً قد
شهد بعثاً جديداً على أيديهم يرعاه من بعدهم
أساتذة ما زلنا نعقد عليهم أكبر الآمال .
(الصورة رقم ١٢)

ومع ذلك فاننا نعود الى القول بأن النهضة
الفنية في العالم العربي تتطلب تخطيطاً يبدو
لنا أنه يجب أن يضع في اعتباره أولاً وقبل
كل شيء هذه العناصر الجوهرية الأساسية :

أولاً : أن يتم التنسيق المحكم بين فنون
الادب والفنون السمعية والتشكيلية ، بحيث
يختفى التفاوت الرهيب في المواقف والمراحل
القائم بينها الآن ، لتكوّن جبهة متسقة
تستقبل تيارات الحياة المعاصرة بنفس

التشكيلية والموسيقى والفنساء والمسرح
والسينما .



(صورة رقم ١٣)

وبعد فان حديث الفن في العالم العربي
ليحلو ، وتحلو الاطالة فيه . ولكن الفن ككل اثر
من آثار النشاط الانساني الاصيل لا يستفيد
فائدة أكبر من تلك التي يجنيها من النقاس
واصطكاك القرائح وتركيز الاعين والاذان
والعقول على أعمال متبلورة موجودة بالفعل ،
وانما أردنا بهذه الجولة السريعة أن نفتح الطريق
الى ذلك ، وأن ندعو الى هذه المائدة الفنية كل
من اعتدل مزاجه ورهف ذوقه وحسنت نيته
في خدمة الجمال .

الرسم والتذوق الفني ، فيشرح لهم تاريخياً
وتكنولوجياً وفكرياً أبرز الملامح المميزة لما تقع
عليه عيونهم من تحف وآثار . كذلك يجب أن
تخصص الاذاعات العربية حلقات لنشر التذوق
الأدبي والموسيقى والتشكيلي لدى المستمعين ،
لكن بطريقة سهلة الهضم محببة الى النفوس ،
وثيقة الصلة بالواقع العملي للسواد الأعظم
من الأمة العربية في اشغالها ولوازم حياتها
ومقتضيات الفكر لديها . وأن تكون الاذاعة
المريئة (التلفزيون) الوسيلة الاولى عند
تطبيق هذه المحاولة في ميدان الفنون المسرحية
والتشكيلية . كذلك ينبغي أن تخرج الصحافة
من قوقعة الطرائف والشذرات وحديث
المجتمعات الى نقد منهجي وجذري مستمر
لكل ما يستحق ذلك من الابتكارات العربية
اولاً والعالمية من بعد ، في الآثار والفنون





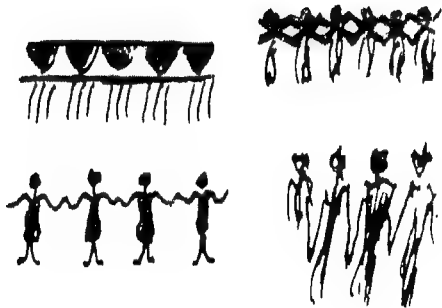
شكل ١ انطوان فاتو - امرأة عسكري



شكل ٦ كوب من الخزف من ايران (الالف الرابع ق.م)
ويبدو في زخرفته عالم كامل من الرموز الداخلة في
نظام هندسي



شكل ٧ صحن من تل حسوينة بالعراق
(الالف الرابع ق - م)



شكل ٨ راقصات المعبد في تحريرات زخرفية مختلفة
(سامرا - الالف الرابع ق.م)



شكل ٢



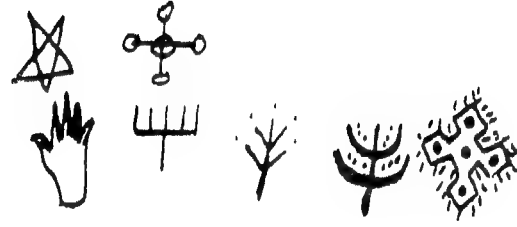
شكل ٤



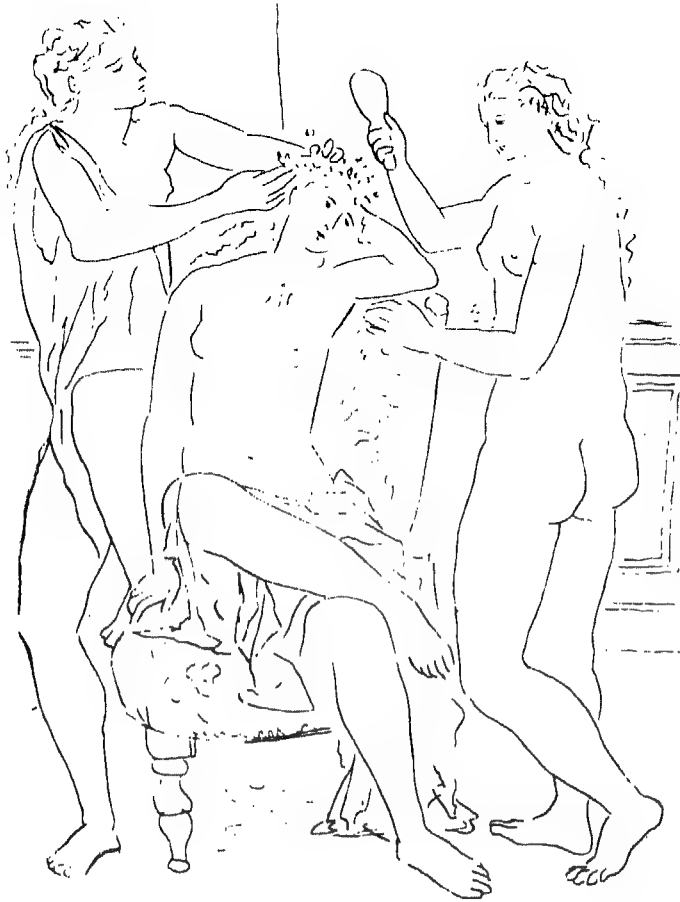
شكل (٥) فان جوخ - ازهار



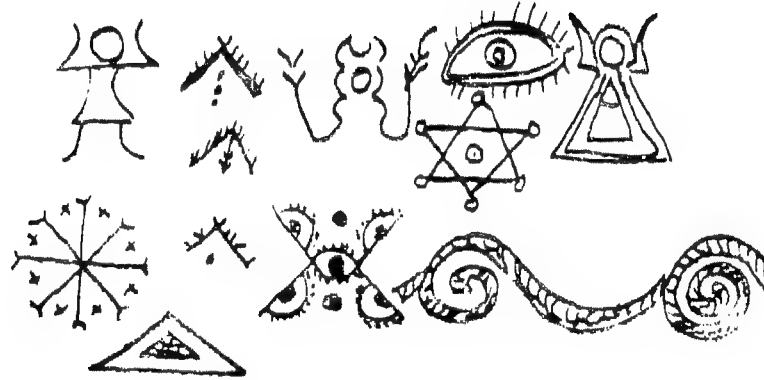
شكل ٢ بول سيزان - طبيعة صامتة



شكل ٩ من حلى البدو المعاصرين ونقوشهم الزخرفية



شكل ١١ پابلو بيكاسو - التواليت



شكل ١٠ زخرفات بدوية اسلامية معاصرة



شكل ١٢ السيد العالي - محمد عويس
استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية



شكل ١٣ اسماعيل شموط وصورة من حياة اللاجئين الفلسطينيين في احد المخيمات

ريتشارد فاغنر بين العاطفة والعبرة

* ثروت عكاشة

بلغ مجموع صفحاتها أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، بشرت بفن جديد يتألق في عالم انساني جديد يفدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد ، ذلك أنه كان يحلم بإعادة تكوين الإنسان وجدانياً عن طريق فن انساني جديد .

وكان المسرح هو البوتقة التي رأى فاغنر أن يصهر فيها فنه . . بوتقة تتلاقى فيها الفنون جميعها متشابكة متكاملة ، تشكل فيما بينها

لم يشهد العالم موسيقياً خلف ظهوره دويماً كذلك الذي خلفه ظهور الموسيقى العبرى الالمانى « ريتشارد فاغنر » . فمنذ تفتح شبابه توهج في أعماقه احساس بأنه نبى يحمل رسالة الارتقاء بالموسيقى حتى تبلغ بتأثيرها أعماق النفس البشرية .

ولم يتوقف طموح فاغنر عند حدود التأليف الموسيقى ، ولكنه تعداه الى الكتابة يشغل بها عقول المثقفين وعشاق الفنون في عصره بمؤلفات

✽ دكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ومساعد رئيس الجمهورية للشئون الفنية سابقا بجمهورية مصر العربية . له اهتمامات واسعة بالفن ، ويقوم الآن باصدار موسوعة من الفن التشكيلي بعنوان « العين تسمع والاذن ترى » .

لا يقاوم ، فمن موسيقى رفيعة تقوم على اشتقاق الألحان أحدها من الآخر الى بناء التفاعلات الموسيقية الهامة ، ثم اشتراك الاوركسترا مع الفناء وقيامه وحده بدور رئيسي في التصوير الموسيقي الرائع. بالإضافة الى ارتكاز هذه الدرامات على الأساطير التي تمثل أروع تراث الفكر الانساني وطفولة البشرية ، والتي حملها فاجنر بمعان معاصرة ، فلم يعد المشاهد يرى فيها ماضيه وحده بل وحاضره ، وأصبحت متعة الخيال والعقل معاً .

ومع ذلك فقد جابه فن فاجنر معارضة عنيدة من أمداء قساة لم ينتقدوا موسيقاه ونظرياته في الفن فحسب بل تناولوا حياته الشخصية بالتجريح ، وما أكثر ما امتلأت به حياته من مأخذ .

كان فاجنر شخصية مغامرة عنيدة تمور نفسه بالزهو والغرور والثقة المفرطة ، يؤمن أن عبقريته تفرض على الآخرين أن يحيطوه بالرعاية البالغة حتى يفرغ بكل جهده الى ابداعه الأدبي والفني الذي اعتقد أنه ضرورة لا غنى عنها للبشر تذكي فيهم عشق الحرية وتدفعهم الى الارتقاء .

وما أشبه ما ابتدعه فاجنر في عالم الدراما والموسيقى من ثورة بما أثاره هيجل بأفكاره في عالم الفلسفة . ومن أجل ذلك بات فاجنر من المعالم البارزة في تاريخ الفن ، وظلت موسيقاه ينبوع متعة تستروح الى جانبه النفوس المجعدة وترتوي منه القلوب الظمأى ، وترتفع في ظلاله الأرواح لتحلق في عالم اسطوري تخطى حدود الزمان والمكان .

واذا كان حفيده فيلاند فاجنر قد رأى أن موسيقى جدّه تقطر حساً وشهوة وأنها لذلك تجتذب متطرفي الفكر والعشاق الملهوفين الذين يرون الجنس متمثلاً في شخصيات فاجنر اللامعة من الرجال والنساء ، وأن الحسية

فنّاً واحداً متعدد الجوانب ، يحتضن الموسيقى والدراما والفنون التشكيلية والرقص والشعر. وأطلق على هذا الفن الجديد الشامل اسم « الدراما الموسيقية » . ولم يقدم لها نماذج رائعة فحسب ، بل شيد لها مسرحاً خاصاً تتجلى من خلاله في أروع صورة ، وحدد طريقة اخراج الدراما الموسيقية على خشبته . وقد استثار فاجنر في الشعب الألماني احساسه القومي ليجمعه حول هذا الفن الحديث النابض بالشاعرية سواء في موضوعه الدرامي أو موسيقاه أو مناظره أو ملابسه وديكوره واضاءته .

كان فاجنر طاقة لا تعرف الكلل ، لا حدود لثقته في نفسه ، طاف بالعالم وأثقل نفسه بالديون ناشراً موسيقاه ، لافتاً الأنظار الى رسالته التي لم يتخل يوماً عن احساسه بمسؤولية حملها .

وقد ادخل فاجنر تغييرات جوهرية في اسس الدراما وتغييرات جذرية في تشكيل الموسيقى المسرحية ، واستحدث طريقتين ارتبطتا باسمه حتى اليوم وهما طريقة « اللحن الدال » و « اللحن المستمر » ، ونقل الموسيقى السيمفونية الى الاوبرا التي طورها وأخرج منها نموذجاً جديداً هو « دراما » الموسيقية .

ولم تلبث موسيقى فاجنر أن استقطبت العشاق وأصبحت مدرسة فنية هامة ، وتسلمت عبقرية صاحبها على الحياة الفكرية والفنية في جميع أنحاء أوروبا ، ونظر الكثيرون الى فنه على أنه « فن المستقبل » ، والى نظريته عن وحدة الفنون على أنها القانون المطلق للفن ، وأصبح فن فاجنر نموذجاً يحتذى ، غير أنه تأكد فيما بعد استحالة محاكاته .

وحفلت درامات فاجنر الموسيقية بسحر

وفى هذا المقال سوف نرافق رحلة حياة هذا العملاق الألماني ، في طفولته وصباه ، وفي رحلة كفاحه الفني من أجل نشر موسيقاه ، ونشهد حماقاته ، ونستمتع بإبداعه ، ونتعرف قي لمحة خاطفة على أفكاره ونظرياته . ذلك أن من حق فاغنر - وهو واحد ممن أثروا الموسيقى العالمية - أن تعرف الأجيال المتعاقبة دوره في تاريخ الفكر البشرى كى يقدموا له ما هو جدير به من تكريم . فلتكن هذه الصفحات تحية لأحد أصحاب الفضل على فن الموسيقى العظيم .

تحية لريتشارد فاغنر .

★ ★ ★

(١)

طفولة في مهد الفن

من نافذة بيت متواضع يسمى « البيت الأحمر الأبيض » يشمخ في مواجهته تمثال أسد حجرى ، وقفت امرأة نحيلة في الرابعة والثلاثين تتطلع راعشة الى موكب الامبراطور نابليون وهو يخترق شوارع ليزر في طريق عودته الى فرنسا في ١٩ أكتوبر عام ١٨١٣ . وتوردت وجنتا المرأة وعصفت الفرحة بين جنبيها وهى تشهد الجلاء عن ألمانيا وتستمتع بلحظات الحرية الاولى بعد أيام من القلق والرعب والمأساة ، ما زالت ذكرى طلقات مدافعها المحمومة تعصف في آذانها . وسحبت طرفها عن الاطلال التى خلفها التخريب والحريق حوالها وسرحت بأفكارها الى زوجها فردريك فاغنر رجل الشرطة الذى لم يعد من عمله بعد ، وانحنت على طفلها الرضيع ريتشارد الذى بلغ شهره الخامس وهو يففو عاقداً ذراعيه على صدره في وداعة . ولد ريتشارد في ٢٢ مايو عام ١٨١٣ وسط طلقات مدافع « معركة الامم » ، ولم يكد يبلغ شهره السادس

النابضة في موسيقاه هى التى تدفع مستمعيها الى حالة من الحماس الجامح ، فمن العسير أن ننسى أن ظهور فاغنر قد اجتذب حوله عدداً من أشهر الموسيقيين والشعراء في أوروبا، من بينهم مجموعة من الفنانين الفرنسيين أمثال بودلير وچيرارد دنرغال وشانفلورى وتيوفيل جوتييه وليون ليروا ، وقام هؤلاء وأولئك بتبنى قضية فاغنر والدفاع عنها ، وتبلورت هذه الحركة في ظهور « المجلة الفاجنرية » التى اكدت ارتباط الأدب الفرنسي بثورة فاغنر الفنية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثرت المدرسة « الطبيعية » التى ضمت اميل زولا وأتباعه بفاجنر ، كما تأثرت بعدها « المدرسة الرمزية » . وقيل ان زولا قد نقل الى فن القصة طريقة « اللحن الدال » التى كان يطبقها فاغنر في الموسيقى .

ومع بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم يكن هناك بين مؤلفى الموسيقى من يرفض استخدام طريقة اشتقاق الألحان بتكرار « اللحن الدال » ، ولم يعد هناك من يفضل تقسيم الاوبرا الى أجزاء منفصلة عن « اللحن المستمر » ، في الدراما الفنائية .

وآثرت موسيقى فاغنر في موسيقى عصره حتى أعلامهم من أمثال « فردى » الذى حرص مع تأثره على أن يحتفظ بطابعه القومى الخاص، فان ثمار الفكر كثمار الأرض تدين بجزء من مذاقها للتربة التى انبثقت منها جذورها واستمدت منها الغذاء . ولا شك أن أصالة فاغنر وارتباطه بترتبه كانا أحد أسباب عالميته . وقد احتضنت كل النظم السياسية التى تعاقبت على الرايخ الألماني اسم فاغنر : فقال عنه النازيون انه اشتراكي وطني ، وادعى الألمان الشرقيون أنه رجلهم لأنه ولد في « ليزر » ، وفسر برنارد شو رباعيته الشهيرة تفسيراً اشتراكياً مليئاً بالغازية والافناع . هكذا حلقت روح فاغنر فوق البشر جميعاً لعالمية فكره مع أصالته القومية .

جير يوم بدأ يدون تاريخ حياته ، لولا أن زوجته كوزيما لفتت نظره الى أن في ذلك تعريضاً بشرف امه التي أنجبتة في حياة أبيه .

وعلى أية حال فان ارتباط لودفيج جير بهذه الأسرة كان بداية لتغيير حاسم في مقدراتها . فقد كان جير كاتباً وشاعراً مولعاً بالمرح مجنوناً به ، جعل من بيتته ندوة للممثلين والفنيين ، واصطحب أبناء زوجته صفاراً لمشاهدة المسرحيات التراجيدية والكوميديا حتى هاموا جميعاً بالمرح هيام « أيهم » الجديد به ، وخاصة ريتشارد الذي وجد في عالم المسرح السحري ما يفضل عالم البيت والمدرسة . ولم يكن ريتشارد يرضى بأن يذهب الى سريره الا بعد أن يتسلل الى الحجرة التي يجتمع فيها أصدقاء جير من الممثلين والادباء والنقاد يربتون على كتفيه ويتحسسون وجناته ويفرقونه بكلمات الحب والتشجيع . وكأنما كان الصبي يحسن ان هذه المجموعة المتميزة هي التي سوف يختار من بينها أصدقاءه وزملاءه وأنصاره يوم يشتد عوده وينخرط بدوره في الحقل الفني . وأن يكون الصبي قد حدس ذلك فان حدسه لم يخب .

شهد ريتشارد ثلاثاً من أخواته يتسلقن خشبة المسرح وينتزعن التصفيق من المشاهدين . ارتقت « روزالينا » خشبة المسرح وهي في السادسة عشرة من عمرها ، وظهرت « لويزه » على المسرح في دور غنائي نالت عليه جائزة أولى وهي في الثانية عشرة من عمرها . ولم تكن « كلارا » قد أتمت الثالثة عشرة يوم مثلت دوراً في مسرحية « بيت لحم » التي كتبها لودفيج جير .

هكذا جاء جير الى بيت فاجنر فحوّله الى منتدى فنى ، وغرس في الأبناء حب المسرح والشعر والتصوير ، وقادهم الى النجاح ، فقد كانوا شغله الشاغل حتى خلال رحلاته لرسم لوحات الملوك والامراء الذين كانوا

حتى كان والده فردريك قد أغمض عينيه الى الأبد ، اثر اصابته بالتيفوس الذي اجتاح المدينة ولم تعنه أعوامه الأربعة الأربعون على المقاومة ، مخلفاً وراءه أسرته - المكونة من زوجته وأولاده السبعة يصفرهم جميعاً ريتشارد ويكبرهم البرت الذي بلغ الرابعة عشرة من عمره - في مهب الريح بلامعين .

وكان فردريك فاجنر مرهف الحس يعشق المسرح ويتردد عليه في رفقة صديق فنان يعمل بالتصوير والتمثيل معاً هو « لودفيج جير » خلال اثني عشر عاماً متتابة ، وكان صديقاً حميماً يتصرف في منزل صديقه تصرف رب الدار ، ويعشقه الأولاد الصغار حين يشاركونهم اللعب فيشيع بينهم - وهو الممثل الموهوب - جواً من المرح المحبب اليهم .

وتلقت الصديق لودفيج جير في أسى الى أبناء صديقه الفقير بعد رحيله والى امهم المكدودة القسمات « يوهانا روزين بيتز » . وفي لحظة من لحظات الوفاء الانساني الصادق قرر أن يربط مصيره بمصيرهم ، ولم تمض سوى شهور ثمانية حتى أصبح لودفيج جير زوجاً ليوهانا وأباً لصفارها الثمانية .

ولم يكد ريتشارد يشب من الطوق حتى التصق بلودفيج ، يرافقه أينما حلّ ويناديه بقوله « أبته » ، وهو ما أثار الظنون حول نسبه وأطلق حوله الشائعات . ايكون ريتشارد ابن أبيه فاجنر الذي حمل اسمه في شهادة الميلاد أم ابن صديق الأسرة الذي أصبح زوجاً لأمه بعد مولده بأكثر من عام ؟ وقد استحال القطع برأى في هذه المسألة ، وبقيت سحابة معلقة على طفولة ريتشارد دون أمل في أن تبدد . وكيف لنا أن نتبين حقيقة نسب ذلك الصبي وليس في ملامحه ما يوحي بشبه بوالديه ، غير أن الصفات والمواهب ليست مما يرثه الأبناء عن الآباء دائماً . والفريب أن ريتشارد فاجنر قد نسب نفسه الى لودفيج

ينكسون رؤوسهم ، ويبدو مشهد الموت غريباً
مفزعاً في عيني الصبي .

وهكذا فقد والده الثاني وهو في الثامنة من
عمره . وهو أن لم يذكر شيئاً عن والده
الحقيقى فريدريك فاجنر ، الا أنه أحب والده
جدير من كل قلبه ولازمه احساس بهرارة
فراقه حتى أنه وصفه في رسالة الى اخته
سيسيل بعد خمسين عاماً من وفاته بأنه
« مثل أعلى للتضحية بالنفس من أجل هدف
نبيل » .

وكان من الطبيعى أن يتخذ ريتشارد من
جدير أباً له تقديراً واعترافاً بجميله ، ولو أن
شهادة الميلاد التي كان يحملها ريتشارد فاجنر
قد أنقذته من السجن ، ذلك أن جدير مات
غارقاً في الديون ، ولو كان اسم جدير مكان
اسم فاجنر في شهادة ميلاده لصادف متاعب
جمة في صباه .

★★★

(٢)

تفتح الفنان

عاش ريتشارد في كواليس المسرح عالماً
خيالياً ساحراً . اجتذبه مناظر الديكور ،
وفخامة ملابس الممثلين ، وجمال الاقمشة
الرائعة ، وبريق الجواهر والحلى . وادرك
تأثير الحركة على المسرح ، وقيمة الكلمة
الشاعرية بين شفتى الممثل ، ولم تفته جاذبية
الألوان والأضواء . وكان تأثير هذا كله كالسحر
في نفس الصبي ، فانزوى في بيته ليخلق
مسرحاً كاملاً من الكرتون يحرك فيه العرائس
والدمى ويجرى على سنتها الحوار . وهكذا
استطاع حب المسرح أن يخلق من ريتشارد
فاجنر وهو في الثالثة عشرة من عمره مؤلفاً
ومخرجاً مسرحياً في الوقت نفسه .

ولم تكن اقامة فاجنر لمسرح العرائس اتجاهاً

يتعقبونه بالرجاء والالاحاح لشهرته التي ذاعت
حين صور ملك بافاريا وملكة ساكسونيا .

لم يظهر فاجنر مع ذلك موهبة تميزه عن
زملائه وقتئذ، ولم تجتذبه خشبة المسرح ، غير
أنه أبدى ولعاً بالحيوانات وخاصة الكلاب ،
انتقى من بينها رقيقاً يؤثره بوده وحنانه .
وسقط كلبه ذات مرة في الماء فكدف بنفسه
وراءه لينقذه ، وشاركته اخته سيسيل
الصغيرة في تلك المغامرة . وظل ريتشارد على
وفائه للحيوانات حتى لنراه يقبل الجياد المنهكة
حينما تمضى به في رحلة طويلة ، ونشهد روعة
هذا الوفاء المتبادل يوم نرى كلبين يشيعان
جثمانه الى مقره الأخير ويقفان فوق مقبرته
في أسى مذهل .

اجهد جدير نفسه بشأن مستقبل ريتشارد،
وكم تمنى له أن يصبح مصوراً مثله لولا عزوفه
الدائم عن هذا الفن ، مؤثراً عليه السيرك يقلد
فنايه ويتسلق الأشجار وأسطح الدور في
شجاعة وتهور ثم يحول بين كواليس المسرح ،
يتابع كل ما يجرى في اهتمام بالغ ، ويعبث
بأصابع البيانو كلما مرّ به . وذات ليلة أوى
جدير الى فراشه مريضاً فأخذت يوهانا ابنتها
الى الغرفة التي يقبع بها البيانو القديم ،
 واجلسته اليه قائلة : « أسمعنا ما تعلمت
فسيخفف هذا من آلام والدك » ، وأطاع
ريتشارد وبدأ يعزف بعض الحان تعلمها ،
وانصت جدير في اهتمام ثم همس في اذن
زوجته : « ألا ترين أن ابنك ذو موهبة
موسيقية ! » ثم أغفى راضياً فقد اكتشف موهبة
ريتشارد الحقيقية . وفي الصباح أدركه الموت
وهو في الواحد والأربعين من عمره ، أي أصغر
من صديقه فريدريك فاجنر يوم وفاته بثلاثة
اعوام . ووقف ريتشارد مذهولاً وقد شهد
والده جدير يموت مرات عديدة على المسرح
— وهو يمثل دور عطيل — ثم ينهض ليحيى
المشاهدين ، أما اليوم فانه يراه صامتاً خامد
العينين ، ويلمح امه تبكى الى جانبه واخوته

الحانه الموسيقية ويتولى اخراجه كذلك .
وبدت له الاوبرا على انها الفن النموذجي
المتكامل لأنها تجمع بين الموسيقى والشعر
والدراما . وبدأ يكتب أعمالاً أوبرالية محاولاً
أن يبلغ الكمال في نصيها الشعري والموسيقى ،
وأن يوائم بين اللفظ والصوت ، وهو ما برع
فيه بعد سنوات قليلة وبزء به جميع الأعمال
الأوبرالية على إطلاقها .

ومالبث فاجنر أن ضاق بالتردد على
مدرسة نيكولاى الموسيقية في لبيزج ، ووجد
أن بقاءه في المدرسة مضيعة لوقته الذى شاء
أن يخصصه كله للموسيقى ، غير أن الحظ
ساق اليه أحد أساتذة الموسيقى وهو تيودور
فينليج ليفطن الى موهبته فأغراه بالتردد على
مدرسة « التومانا » وعنى به عناية خاصة ،
ولقنه المعلومات النظرية الضرورية التي
يستطيع بها أن يشق طريقه الفنى . ولم تك
تمضى شهور ستة على تردد فاجنر على مدرسة
التومانا حتى اكتشف فينليج أنه قد لقن
تلميذه كل ما كان يوسعه أن يلقيه إياه من
المعارف الموسيقية الأساسية ، ولم ير ضرورة
لأن يستمر فاجنر في المدرسة خاصة بعد أن
كتب مجموعة من « الصوناتا » رضى عنها
استاذة وقدم بعضها في قاعة « جيفاند هاوس »
وفي مسرح لبيزج .

انطلق فاجنر وراء دراساته الموسيقية بعيداً
عن فصول المدارس ، فدرس الفيلوليه على
يدى روبر سيب عازف الفيلوليه الأول في فرقة
« جيفاند هاوس » ودرس البيانو على يدى
فريدريك فييك معلم روبرت شومان ،
وأصبحت أوبرات فيبير وموتسارت عالمه
ودنيا خيالاته ، واستغرق في قراءة كتاب
« التأليف الموسيقى » الذى وضعه « لوجيه »
محاولاً أن يصوغ الحانه الجديدة على هديه .

وقد أثارت الانتفاضة السياسية التي
حدثت في لبيزج في ٢ سبتمبر ١٨٣٠ حماسة
فاجنر وعطفه على المعذبين فى الأرض ، فمال

منه الى دنيا العرائس وعالم الطفولة والخيالات
الساذجة ، وإنما كانت تعبيراً - فى حدود
امكانياته - عن ولعه الدفين بالمسرح .
بالمسرح الكبير . . بشخصياته الحقيقية وأبطاله
الآدميين . وقد فكر أول ما فكر فى أن يكتب
مسرحية للعرائس ، غير أنه لم يتمها . ولقد
صادف تجربة حب عابرة فى مرافقته مع
« إيميليا هوفمان » دفعته الى أن يحاول
الكتابة للمسرح .

وكان من الطبيعي لعاشق المسرح أن يعشق
الشعر الذى يكتب به النص المسرحي فى
المسرحيات الكبرى آنذاك ، فأخذ ينهل من
شكسبير وجوته وهوفمان . وبفضل هؤلاء
العمالقة الثلاثة أصبح فاجنر شاعراً مسرحياً ،
فكتب مسرحية « ليبالد » التي اقتبسها من
مسرحيتى شكسبير « الملك لير » و « هاملت » .

ثم عرف فاجنر فى عامه الخامس عشر
موسيقى بيتهوفن فنبض قلبه كما نبض عند
سماعه شعر شكسبير ، وازداد تردده على
صالة الموسيقى « جيفاند هاوس » منصتاً الى
اوركسترا المدينة واهتزت مشاعره « لافتتاحية
ايجمونت » ، وكشفت له موسيقى بيتهوفن
عن قوة تعبير الموسيقى وقدرتها على بعث
الحياة المتدفقة فى الدراما .

التقت هوايات فاجنر الثلاث : « المسرح
والشعر والموسيقى » ، وأحس أنه وجد طريقه
منذ اكتشف تلك الرغبة الدافقة فى أن يصبح
موسيقياً . ولما كانت الرومانسية « الابتداعية »
سائدة فى ألمانيا فقد تسربت الى نفس فاجنر
أحلام الرومانسيين وخیالاتهم وتصورهم لعمل
فنى مكتمل يحرك الفكر ويشبع الحواس
معاً .

لم يضح فاجنر اذن بالمسرح والشعر من
أجل الموسيقى بل استقر فى يقينه أن يخلق منها
عملاً واحداً يكتب هو نصه الشعري ويضع

منتدى فنياً عرف فيه حب الموسيقى والمسرح وتقديس الفن والعلم بفضل والده كارل فريدريك فاجنر العاشق للفن ، وجبير الفنان المبدع ، والعم ادولف العالم الذي زوّد ابن أخيه بما يؤهله لكي يكون مؤلف أعمال خالدة . وتطلب تأثير بيت فاجنر بجوه الفنى على تأثير البيئة الخارجية المليئة بالانحرافات .

★ ★ ★

(٣)

انعطافات القلب

أظهر فاجنر منذ طفولته ميلاً ملحوظاً الى النساء ، ولعل النصيب الضئيل الذى منحته اياه امه من الحنان ثم البحث الدائم عن صدر حان هو الذى دفعه الى الارتقاء فى أحضان أخواته البنات وهو صغير . وكان البحث عن الحنان فى أخواته مشوباً بأحاسيس غريبة ، فقد كان ريتشارد شديد الإعجاب بأخواته والكلف بهن وكأنهن فتيات غريبات ، كما كان قلبه يخفق فى عنف حين يلمس ثيابهن . وقد هام وهو فى الثالثة عشرة من عمره كما أسلفت بفتاة تسمى « أميليا هوفمان » غير أنها لم تكن الا بداية على طريق طويل ، اذ أعجب بعدها بالممثلة « فلهلمينا شرويدردى فريانت » فأسرع يكتب لها خطاباً يعلن فيه أنها ملأت حياته بهجة ، وترك لها الخطاب فى فندقها ، وعاد الى بيته مثقل القلب بانفعال عنيف . ثم أصبحت « ليادافيد » - ابنة الخمسة عشر ربيعاً وصديقة اخته لويزه - أمل حياته ، حتى انه ذاق عذاب الدنيا كله حين عرف بنبا خطبتها . وهكذا أخذ اسم ملهمة فاجنر وحبيته يتغير مع الزمن على دقائق وقع الساعة ، حتى عرف فى السابعة عشرة من عمره « جينى » ابنة الكونت باتيشتا وصديقة اخته . وكان قد رأى اختها اوجستا معها خلال نزوله هو واخوته ضيفين على ابنتى الكونت باتيشتا فى قصره القريب من «براج» .

الى صف الثورين . وفى العشرين من عمره تأثر فاجنر بمأساة البولنديين المنتشرين فى أنحاء أوروبا بلا مأوى ، والهاربين أمام الزحف الروسى ، فألف افتتاحية « بولونيا » .

غير أن انغماسه فى العمل السياسى قد حرك بعض الجوانب الدميعة فى شخصيته ، ونمى فى نفسه جنوناً بالعظمة ، فأخذ يتصدى للآخرين اثباتاً لتفوقه فى كل مجال . وشارك الطلبة الشراب والمناقشة وسهر على موائد اللعب ، واستهواه العراك حتى أنه تحدى خمسة من أعتى الطلبة وأشدّهم للاقاته فى مبارزة دون أن يلم بقواعدها . غير أن المبارزة لم تتم حيث هجر اثنان منهم جمعية ساكسونيا التى ينتمون اليها ، واصيب اثنان آخران بجراح فى معركة ، واحتجزت الشرطة خامسهم بعد افراطه فى الشراب ذات ليلة . وتعرف فاجنر الى قوم أسوأ من هؤلاء يشاركونهم اللعب بعد أن وقع أسير موائد القمار ، ثم مضى يتردد على أخطر المقامرين واحطهم فى الأحياء المشبوهة بليپزج ، وقامر يوماً بمعاش امه كله ، وليلتها جرى خياله الى مصيره البشع ومصير أسرته واعتزم الا يعود الى الدار أبداً وألقى بآخر مافى جيبه قبل أن يقوم ويمضى . غير أنه ربح ، ولم يكد يسترد معاش امه حتى عاد الى بيته وقد عقد العزم على الا يعود للمقامرة أبداً ولم يعد ، فقد كان من ذوى العزيمة الماضية .

انتهت فترة انحرافات المراهقة سريعاً فى حياة فاجنر ، وعادت هواياته الفنية تشده من جديد ، وقرر أن يحترف الموسيقى يبحث فيها عن معاشه ، عن مستقبله ومجده وطموحه . ووقف عمه ادولف فاجنر ، الأديب الفيلسوف والعالم المؤلف المسرحى ومترجم العديد من المسرحيات الاغريقية واللاتينية ، من ورائه يشد أزره ويشجعه .

على هذه الصورة كان البيت الذى ولد ودرج فيه ريتشارد فاجنر حتى بلغ أشده ،

قائلاً: « الحب وحده هو الذى يمنح الانسان السعادة خلال الفرحه أو وسط الآلام ». كما كتب الى ابنة اخته يوهانا يوماً قائلاً: « لست فى حاجة الا الى شئ واحد هو الحب . لاشئ يجعلنى ارضى عن الوجود سوى احساسى بأننى محبوب ». وكتب مرة لصديقه فرانتز ليست يقول: « لم احس قط بمثل هذا الانسجام الداخلى الذى احسه اليوم أمام البناء الموسيقى لقصيدتى ، ولم أعد احس حاجة الا الى انسان بجانبى يحفرنى حتى تتفجر الحانى الموسيقية الحانية الرقيقة فى روحى » .

كل هذا يكشف لنا عن ايمان فاجنر نفسه بالأغنى لحياته عن عاطفة الحب وباحتاجته الدائمة الى حنان امرأة تلهمه . وهو حين ينشد الحب لا ينشد الا تلك الحالة النفسية التي يخلقها والتي تعينه بدورها على الخلق والابداع . واستمر فاجنر فى تطوير اسلوب غزله واكتسب من غرامياته المتكررة خبرات تهذب اسلوبه فى العشق مستفيداً من براعته المعروفة فى « التمثيل » ومن روعة « القائه » وحديثه ، فقد كان قديراً فى القائه للشعر ، يترك فى قلوب مستمعيه أثراً أقوى من أثر الكلمات نفسها ، تعينه فى ذلك شخصية قوية طاغية .

ولم يكن طريق فاجنر الى مسرح فيرذبورج سهلاً معبداً ، ولم تقبله ادارة هذه الكعبة الفنية الا بضمن امه واخته روزالينا وأكبر اخوته البير . ولم يقتصر العقد الذى وقعه على تكليفه بقيادة الكوروس بل ينص صراحة على أن: « ينحصر عمل ريتشارد فاجنر بصفة أساسية فى تعليم افراد الكوروس ، غير أن عليه عند الضرورة وتحت مسئولية كفيليه أن يودى الأدوار الصامتة والناطقية التي يطلب اليه اداؤها على المسرح ، فى الاستعراضات والتراجيديات ومشاهد الباليه ، وأن العصيان أو التخاذل يعرضانه للعقاب وفق لائحة المسرح . وعلى ضامنيه أن يدفعوا الفرامات التي قد تستغرق مرتبه كله . ان على فاجنر

وتردد لحظات أيهما يحب ، ولكن قلبه اختار جينى الفاتنة المرحه . وكانت محاولة غزل صديقتها فى سخرية اثارت كبرياءه فتساءل رغم هيامه بها : « من تكون جينى هذه ؟ » ثم أقنع نفسه بأنها غير جديرة به . والحق أن هذه الحادثة التي لم تعد عبث المراهقين ، قد هزت وجدانه وتركت بصماتها على حياته ، اذ تعلم منها الا يستسلم للفشل وأن يسخر بالصعاب ... وأن الدنيا تفص بالفتيات ، فليعض اذن الى مغامرة جديدة .

وتعلم كذلك أن يسخر بالصعاب وأن يكون أكثر جرأة وطموحاً فى أمانيه ، شأنه فى ذلك شأن الرجال العبيدين الذين يطوون نفوسهم على الكبرياء ، تزيدهم جراح عزتهم تمسكاً وتعظيماً لأنفسهم ، وتجاهل الناس لهم ايماناً بعبقريه دفينه فيهم يشحنونها فى صبر واصرار على الانتقام لأنفسهم وعلى أن يفرضوا وجودهم على الآخرين .

غير أن نفس الفنان لا تنتقل من تجربة الى تجربة دون تحريك طاقته الابداعية ، ومن ثم عكف فاجنر - رغم اعتزامه نسيان جينى - على تأليف اوبرا « الزفاف » محاولاً أن يشق طريقه وسط الصعاب الى النجاح ، ولكنه مزقها حين رأت اخته فيها عملاً مرعباً قاسياً ، وبدأ يكتب اوبرا جديدة هى « الجنيات » مفرقاً فيها مأساة حبه لابنة پراج . هكذا سخر فاجنر أيضاً بالفشل الفنى وانساق فى تأليف اوبرا جديدة .

وهنا ينبغى أن نكتشف حقيقة هامة هى ارتباط مواهب فاجنر الفنية بعواطفه وتسرب شهوانيته الى جوهر اعماله الفنية . ان ابتسامة امرأة تحرك مواهبه كما تحرك احساسه ، فقد كان فى حاجة الى أن يعشق حتى يدع . انه ليتعدر علينا أن تكشف عن حقيقة تكوينه وعن ابداعه الفنى كله الا اذا خضنا اليه من خلال حياته العاطفية ، وانه ليعترف فى صراحة

من قبل وعرض عليه مسكناً يصحبه إليه في التو . وفي اللحظة التي تخطيا فيها عتبة الدار انحسر الباب عن فتاة جميلة رشيدة في الخامسة والعشرين من عمرها لا تبدو في سلوكها أدنى لفئة مسرحية أو افتعال . وقال الصديق مازحاً : « اقدم لك الانسة ميتا بلانر الممثلة في مسرحنا .. وهذا هو الستانيند ريتشارد فاجنر المدير الموسيقى الجديد الوافد من ليزنجر . الا سمحت له بمعاينة الحجرة الخالية ، انى لعلى ثقة في أنه سيكون لك نعم الجار » . وتفقد الثلاثة الحجرة واهتزت أعماق فاجنر وهو يصافح الفتاة الرصينة المتحفظة الهادئة . ولم تمض ربع ساعة حتى استأجر فاجنر الغرفة ووقع عقده مع فرقة ماجدبورج المسرحية المتجولة ، وربط بها مصيره لعدة سنوات .

وفي مدينة فيرزبورج قاد فاجنر أوبرا لأول مرة في حياته هي أوبرا « دون جوان » لموتسارت ، وما لبث أن تملك أسرار المهنة واكتسب احترام أفراد الفرقة . ورغم أن بيتمان لم يكن يؤدي راتبه إليه ، إلا أن هذا الأمر المؤسف لم يؤثر على ارتباط فاجنر بالفرقة . لقد دفعه عشقه لمهنته الى احتمال الكثير ، ودارت عجلة الحياة في مدينة فيرزبورج وتفاقت المشاكل الحادة والمصادمات العنيفة ، وقدم فاجنر أوبرات جديدة اقرب الى الدوق الحديث ، وتحمس له الجمهور .

وبذل فاجنر جهوداً خارقة كي ينأى بالفرقة عن الرتابة التي تضعف من اقبال المشاهدين ، كما أضاف أوبرات أخرى الى الأوبرات الثنائية أيامها مثل « روميو وجوليت » بليليني ، وأوبرا « زامبا » لهيرولد ، وأوبرا « العابد واليهودية » لمارشور ، وأوبرا « حلاق أشبيلية » غير أن سوء ادارة بيتمان أفسد كل شيء .

قضى فاجنر اجازة الصيف في رحلة اجتذبه حبه القديم خلالها الى « براج » ، ثم قصد نيپليتنز وكارلسباد ونورنبرج حيث تسكن

أن يكرس جميع جهوده لادارة المسرح وأن يقدم جميع الأعمال التي تطالب اليه ، وبعد أن يؤدي جميع مهامه هذه بدقة وأمانة يمنح راتباً شهرياً قدره عشرة فلورينات » .

قبل فاجنر العمل في مسرح هذه المدينة الصغيرة على الرغم من تفاهة المرنب وضخامة المسؤولية فقد كان هذا بداية الطريق ، وأقبل على مهنته الجديدة يتعلمها في شغف ، وسرعان ما اكتسب تقدير الادارة وحب المحيطين به . وبعد أن قاد عدة أوبرات أخذت أعوامه العشرون تجتذبه نحو الموسيقى الخفيفة ونحو نزوات عابرة . وبعد العناق الحار الذي تبادلته مع تريز رنجلمان مغنية السوبرانو التي كان يلقيها اصول الفناء في غرفتها ، يعرف دفع الحب مع فريديريكا الحوراء الإيطالية الملامح ، حتى وضع اللقاء العاصف بينه وبين خطيبها حداً لهذه المغامرة . وتناديه أحاسيس الفنان فيكمل أوبرا « الجنيات » خلال النصف الثاني من عام ١٨٣٣ الذي قضاه في مدينة فيرزبورج ، وهي أوبرا استقى مادتها القصصية من المؤلف « جوتسي » واستلهم موسيقاها من الحسان لا يخطئ السمع أصحابها الحقيقيين ، وخاصة فيبير ومارشور ، غير أن الموسيقى في مجموعها كشفت عن شخصية متماسكة وعن الهام أصيل ، كما أكد النص القصصي موهبة ومستقبل هذا الشاب الذي تتجلى خصوبة خياله في الخاتمة . ونجحت اخته روزالينا

في اقناع مدير مسرح ليزنجر بتقديم الاوبرا للجمهور ، وبات عزفها قريباً لولا صعوبات اعترضت التنفيذ فاصيب فاجنر بخيبة أمل ورجل عن ليزنجر في رحلة الى تيبليتز وبراج . ثم ودع طيش الشباب فجأة وذهب الى مدينة لويشتات ليعمل مديراً موسيقياً بمسرحها الشهير وعمره احدى وعشرون سنة . ولكن صداقته برئيسه هنريش أدواير ينتميان الضعيف المنكب على الشراب زينت له الزجول قبل أن يتسلم عمله فاختلفت المعاذير محتجاً بمشاكل أسرته واخفاقه في العثور على مسكن ، وما لبث أن تقدم اليه ممثل كان قد تعرف اليه

ليندس في سريرها يتمرغ في السعادة بين أحضانها . ومن المؤسف أن يكون له منافس في حب مينا ، فلم تكن مينا من البلاهة بأن تضحي بعشيقها الثرى من أجل هذا الموسيقى الشرير ، ولكن كبرياء فاجنر دفعته الى رفض الهزيمة .

حقاً ان الزواج كثيراً ما يضر بمواهب الفنان ، ولكن ما دامت مينا تخونه فليتزوجه ليحقق الانتصار على الخصم . ولا تتردد مينا في الاختيار بين الزواج والعشق فتقبل الزواج من فاجنر . ولما كان قانون پروسيا آنذاك يحرم الزواج من رجل لم يبلغ سن الرابعة والعشرين ، ولما كان فاجنر ما يزال في الثالثة والعشرين ، فقد اضطر الى الكذب ، فالفرصة لا تحتمل التأجيل . ولو أن مينا بدت في الثالثة والعشرين الا أنها في الواقع كانت في السابعة والعشرين وكانت اما لطفلة غير شرعية منذ عشر سنوات تدعى «ناتاليا» ادعت أنها اختها . وقبل أن يتم الزواج بلحظات شهد المدعوون شجاراً حاداً بين فاجنر ومينا أحسوا منه أنهما سيفترقان الى الأبد ، وأن هذا الزواج لن يتم بينهما على أية صورة ، غير أن ظهور القس أعاد الهدوء الى المكان ، وجرت مراسم الزواج وسط أفراد فرقة مسرح « كونيغزبورج » المفتقرين الى الوقار . وهكذا قيد فاجنر نفسه يوم ٢٤ نوفمبر ١٨٣٦ بهذا القيد الحديدي الغريب الذي يحمل اسم « كورستيان ولهمينا بلانز » . ولا جدال في أن مينا كانت على نصيب كبير من الرشاقة واللباقة والجاذبية ، ولكنها كانت عاطلة من المواهب ، خاملة تافهة فكراً ، وعاطفة على خلاف فاجنر تماماً ، بل انها كانت نقيضاً لفاجنر لا تلتقى معه في شيء من الميول أو الاتجاهات أو الأفكار ، وأغلب الظن أن زواج فاجنر لم يكن وليد الحب ولا الإعجاب ، بل وليد خليط غريب من الرغبة الشهوانية ، ومن الرغبة في الانتصار ، ومن الهروب من الوحدة ، ومن الحاجة الدائمة الى من يدلّه ويرعاه ويحرك فيه قوى الإبداع .

ومع ذلك كانت مينا شجاعة في ساعات الشدة ، وما أكثرها في حياة موسيقى جانل

اخته كلارا مع زوجها فلفرام . وخلال طوافه العابر أسره جمال مدينة بايروييت الفريد ، وبقيت صورتها خبيثة في أعماقه خمسة وثلاثين عاماً ثم ارتدت الى ذاكرته حين فكر في بناء مسرحه الخاص . عاد فاجنر بعد هذه الرحلة الى عمل الفرقة الرتيب ، وقدمت في ماجدبورج حفلة خاصة للأمير « ولهم » عزفت له خلالها جيسوندا من موسيقى سپور . ولم يكتثر الأمير بأن يستعلم عن اسم قائد الاوركسترا ، غير واع بالأقدار ، وبأنه سوف يعود بعد أربعين عاماً وهو امبراطور پروسيا ليصبح ضيف الشرف في العرض الأول لاوبرا « خاتم النييلونج » الذي يقدمه هذا القائد نفسه ويتشard فاجنر .

استكمل فاجنر اوبراه الثانية « تحريم الحب » التي استلهم مادتها القصصية من قصة لشكسبير بعنوان « دقة بدقة » ، وهى اوبرا جريئة الموضوع تنبض بالعاطفة وتكشف عن قدراته الخلاقة . وكان يتمان كريماً معه فوافق على تخصيص آخر حفلين في الموسم لتقديمها ، غير أن اعدادها السيء المتسرع لم يؤد الى نجاحها في الحفل الأول ، وتوقف العرض في الحفل الثانى اثر مشاحنة بين زوج المفنية وبين مفنى التينور انتهت بمعركة شاملة بين أفراد الفرقة ، وخرج مدير المسرح الى المشاهدين يعلنهم في أسى الفاء العرض لصعوبات طرأت ، فيتفرق المتحمسون والدائنون الذين كانوا يشغلون الصفوف القليلة المشغولة في قاعة المسرح . وتدوى فرقة يتمان ويتفرق أعضاؤها ويرحل فاجنر مثقلاً بالديون الى لبيزج ليعيش في كنف امه واخوته . ويكتب الى روبير شومان قائلاً : « أتمنى أن أراك قريباً في لبيزج ، ويشهد الله مدى شقائى هنا » .

كان فاجنر قد استمال قلب جارتة في المسكن وزميلته في العمل الممثلة الاولى بمسرح « ماجدبورج » مينا بلانز ، وكانت مغامرة موفقة ، فقد دأب على تسلق شرفتها ليلاً

كلما انقطعت علاقتهما جمعتهما ثانية صلح غريب . وحتى متعة الظفر بعش الزوجية لا تكتمل بل يشوهها الشجار العنيف المتجدد الذى لا يكاد يخمد حتى يشتعل من جديد بأحاسيس الفيرة وعبارات العتاب . ولا تمضى ستة شهور على زواج فاجنر حتى تهرب زوجته مينا من بيت الزوجية مع تاجر ثرى الى درسدن ، ويهرع فاجنر فى اثرها ، وتنفذ نقوده عند مدينة البينج فيعود الى كونيجزبورج ، ويتكالب عليه دائئو ماجدبورج القدامى ودائئوه الجدد ، فينطلق ثانية فى اثر الهاربة الى درسدن ، ويلين قلبه أمامها فيلتقيان فى سعادة غامرة لا تلبث أن تتبدد بظهور التاجر الثرى ثانية وهرب مينا معه من جديد .

★ ★ ★

(٤)

پاریس كعبه الفن

اشتهر فاجنر خلال الفترة الاولى من شبابه بأنه قائد اوركسترا بارع ، لكن أحداً لم يعر مؤلفاته الموسيقية اهتماماً على حين أنه كان يؤمن إيماناً عميقاً بعبقريته الموسيقية ، ويرى أنه يبدد حياته فى عزف مقطوعات تافهة ، وبعد أن يثس من العثور على مسرح يفتح أبوابه أمام موسيقاه جرى فكره الى باريس ، كعبه الفن الحانية التي أشاعوا عنها تشجيعها للناشئين من أصحاب المواهب الجديدة ، وأخذ يحلم بالذهاب اليها وتقديم أوبراته فيها .

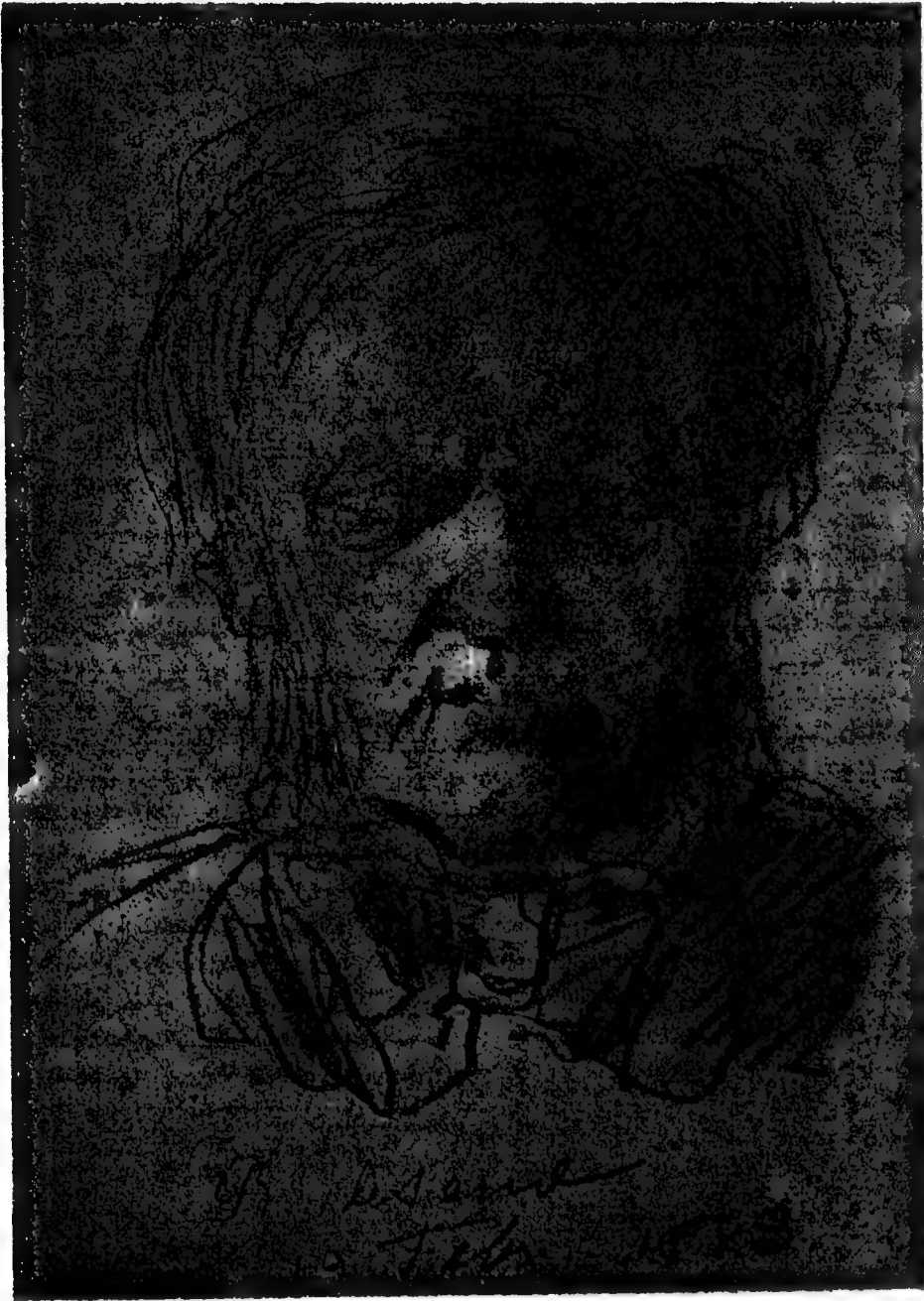
ويقع فى يد فاجنر كتاب جديد : « ديتزى آخر الخطباء » ، ويخرجه الكتاب من مأساته القاسية وهو فى الرابعة والعشرين من عمره ، فيجلس الى المنضدة ليضع تخطيطاً ثرياً لأوبراه التي كتبت له الخلود فيما بعد . وتتابع سنوات الترحال بهومها وأحزانها ، ويعبر البلطيق الى مدينة ريجا - عاصمة جمهورية

يلتقط رزقه يوماً بيوم . وقد شاركت فاجنر حياة زاخرة بالقلق والقسوة وشظف العيش ، وتنقلت معه من بلد الى بلد ومن مسكن الى آخر لا تكاد تسعد بأصدقاء جدد فى مكان حتى تخسرهم منتقلة الى مكان آخر . ولم تكن مينا تجار بالشكوى حتى فى أحلك الساعات سواداً ، وكانت كلما هم فاجنر بالرحيل من بلدة تجمع حاجاتهم وتحزمها وترفعها فى سر على منكبيها القويين وتتقدم فاجنر وعلى ظهرها الاحمال الثقيلة ، كما كانت تشاركه العمل فى كل مكان يذهب اليه : يعمل هو قائد اوركسترا وتعمل هى ممثلة فى نفس المسرح الذى يعمل به ، وهكذا انتقلا معاً من « ماجدبورج » الى « فيرزبورج » ثم الى « ريجا » . وكان فاجنر خلال هذا التجوال الشاق ووسط العمل المرهق يزرع تحت أعباء الديون المتركمة .

وذات مساء عرضت الفرقة احدى الاوبرات تكريماً لفاجنر فحققت ربحاً كبيراً ، وفى الصباح التالى تجمع الدائنون من جديد حوله . لقد كانت تجربة قاسية بل مأساة تتعقب فاجنر ويحاول الهرب منها فى السنوات التالية ، وكأنما كان يهرب من نفسه ومن مصيره .

غير أن فاجنر لا يهرب ضعفاً ، انه يواجه الحياة من جديد فى صلابة وعناد وكفاح مستميت ، ويحيا حياة التنقل والأسفار الدائمة راكباً العربات التي تجرها الخيول ، أو السفن الشراعية فى أسوأ الظروف الجوية ، هارباً وكأنه يطارد غيره ، لا يقابل الا الفشل وخيبة الأمل ، وتزيد ديونه ويكثر مطاردوه .

وفى رفقة هذه الانسانة العاطلة من المواهب يأوى بين الحين والحين الى عزلة قصيرة يكتب فيها اوبرا جديدة . انها علاقة غامضة بين انسانين لم يخلق أحدهما للآخر ، ومع هذا فقد بقى كل منهما مشدوداً الى زميله ، لا يستطيعان أن يتفقا، ولا يحتملان أن ينفصلا،



ميناء بيلو داخل روسيا وقد انقطعت أنفاسهم وسقطت الزوجة أمياء وأصبح الكلب مصدر ضيق ومتاعب . وكان عليهما بعد ذلك أن يبحثا عن مركب ذى شراعين أعده لهما بعض الأصدقاء ليحملهما الى لندن . وأخيراً انطلق بهما المركب في جنح الليل قائماً شر مطارديهما من الدائنين .

ولم تكن رحلة السفينة سهلة ولا ممتعة، بل قاسية كريهة فقد ترصدتها العواصف والأنواء، وكانت الأمواج عاتية تهز السفينة هزاً غير رقيق ، ولم تطلع الشمس وتهدأ العواصف إلا ساعات قليلة . وأسوأ ما في الأمر أن ملاحى السفينة اعتقدوا أن فاجنر وزوجته مصدر شؤم . وما أكثر ما فكروا في أن يلحقوا بهما الى اليم تخلصاً من تلك اللعنة التي تصاحبهما ، بل ان الملاحين حين اضطروا الى إيقاف السفينة بضعة أيام على شاطئ جزيرة صغيرة عزموا على أن يتركوا فاجنر وزوجته ويمضوا عنهما ، لولا أن ملاحاً أخذته الشفقة بهما فأقنع زملاءه بتركهما يتمن الرحلة . وبقيت أحداث هذه الرحلة محفورة في ذهن فاجنر حتى بدأ يكتب اوبراه « الهولندي الطائر » التي اقتبسها من اسطورة اليهودى التائه تلفظه جميع الشواطئ فيقضى عمره في المحيط . ولعل معاناة فاجنر لهذه التجربة القاسية في بحر البلطيق هي التي جسدت له اسطورة « الهولندي الطائر في سفينة الأشباح » التي قراها من زمن بعيد . والواقع أن أحداث حياة فاجنر هي التي كانت تمده بمادة اوبراته ، كما كانت شخصيته هو بجوانبها المتعددة هي الشخصية الرئيسة في جميع اوبراته .

ويقضى فاجنر ثمانية أيام في لندن يشاهد الطرقات التي يضل فيها كلبه روبرت عدة مرات ، ثم يستقل الزوجان لأول مرة في حياتهما سفينة تجارية تحملهما الى بولوني سيرمير حيث تطأ اقدامهما أرض فرنسا التي عاشت في خيالهما حلماً جميلاً من قبل .

لاتفيا السوفيتية الآن - حيث يمضى عامين في تجربة مريرة اخرى مع مدير المسرح هناك ، وتكتئب نفسه من فساد عالم المسرح . غير أن خطاباً حاراً مبتلاً بدموع زوجته مينا يصل اليه منها وهي مريضة محطمة ، فيلين قلبه ويبعث في طلب هذه المرأة التي تسيطر عليه والتي يمسكها بخيط من بعيد ، انها شيطانتها وخطيئته . وتعود اليه فيستقبلها في حب ويعيشان سعيدين مع ابنتها ناتاليا ومع ذئب صغير يحل محل الكلب الغائب الذي لا تكتمل الاسرة في نظر فاجنر الا بوجوده . وينهى فاجنر خلال تلك الفترة الفصلين الأولين من اوبرا رينزي شعراً وموسيقى . ثم تقبل سحابة قاتمة من الأسى بوصول نبأ وفاة اخته الكبرى روزالينا وهي في الخامسة والثلاثين من عمرها بعد زواجها بقليل . وتتولد الثورة في نفس فاجنر على تقديم الموسيقى الهزيلة التي تفضلها المسارح تحقيقاً للربح المأمون ، وينعزل عن العالم لكي يتم موسيقى « رينزي » ، وقد قرر أن يقطع صلته بالماضى وأن يعيش من أجل تحقيق أحلامه الكبرى ، وشيئاً فشيئاً يستقر في أعماقه قرار بالرحيل الى الغرب .

أخذ فاجنر يعد لرحلته سراً ، وبدأ باقناع مينا وبارسال نسخة من رينزي في ترجمة فرنسية ركيكة الى كاتب مسرحى وصاحب دار نشر موسيقية هو ايجين سكريب ، ورجاه أن يقدمها كذلك الى الموسيقى الفرنسى المعروف « مير بير » ، واتصل بخطيب اخته الصغرى سيسيل الذي كان ينوى أن يفتح مكتبة في باريس ، وعكف على تعلم الفرنسية . كذلك تحاشى فاجنر أن يطلب جواز سفر روسيا لصعوبة استخراجة ، ولكى يبقى الأمر سراً فلا يتدخل دائنوه القدامى . وغادر روسيا في عربة صديقه مولار مساء معرضاً نفسه وزوجته وكلبه للموت في منطقة الحدود التي تكثر فيها مراكز المراقبة وعصابات المهربين ، وغامر بعبور الهوة الصخرية التي تفصل بين روسيا وروسيا . ووصل الثلاثة أخيراً الى

كتابته ، كما قام بالتوزيع الموسيقي لبعض الألحان الشائعة لتغنيها مجموعة من المنشدين .

وراسل فاجنر صحيفة مسائية في درسدن ، ناصر في مقالاته بها برليوز وهاجم فرانز ليست الذي قابله للمرة الاولى قبل ذلك بأيام في مكتب شليسنجر فلم تتلاق أفكارهما ، فقد كان ليست أسير فكرة المهارة الموسيقية الشائعة وقتذاك على حين كان فاجنر أكثر عمقا في فهم الموسيقى الى حد دفعه الى الثورة على هذا الذوق الفني السائد .

وعاش فاجنر في باريس حياة العبيد يكبح حتى لا يموت جوعاً ، ومع ذلك لا يبذل له أجره الا كما تبذل العطايا للسائلين ، وتلاشت أحلامه

في أن يرى رينزي معروضة في اوبرا باريس ، ولم يجد الا اوقاتا ضئيلة يخصصها لكتابة اوبراه التي لم يكدها حتى بعث بها الى مدير مسرح درسدن الملكي بعد أن خاب أمله في باريس وراوده من جديد في وطنه . وفجأة عين ليون بييه مديراً لاوبرا باريس خلفاً لديونشيل وبحث عن نص اوبرا الى متواضع ، فقدم له فاجنر مشروع اوبرا « الهولندي الطائر » ، وأعجب بييه بالقصة ولكنه رأى تكليف شاعر فرنسي هو « بول فوشيه » بكتابة قصائدها ، كما عهد الى پير ديتش بوضع ألحانها الموسيقية وسماها « سفينة الأشباح » ، وعرض على فاجنر خمسمائة فرنك ثمناً لحقوق التأليف . وقبل فاجنر تحت ضغط الحاجة وبعد خيبة الأمل وقضاء عدة أسابيع في السجن لعجزه عن تسديد بعض ديونه ، غير أنه يصيح في تمزق : « ليفعلوا ما شئوا بسفينة الأشباح اما اوبرا الهولندي الطائر فانا الذي سوف أكتبها » . وفعلوا نظم فاجنر نصها الشعري في عشرة أيام ، ووضع الحانها في سبعة أسابيع ، وبعث بكراسة الاوبرا يوم ٢٠ نوفمبر ١٨٤١ الى مدير اوبرا برلين . ولم تقبل باريس من مؤلفاته الموسيقية غير أربع عشرة متتالية مكتوبة للكوريت ذي المكابس !!

استقبل جياكومو ميريير فاجنر استقبالا كريماً في بيته ببولوني سيرمير ، وزوده بتوصية الى مدير اوبرا باريس ، وخفقت آمال فاجنر وانزوى في بيت ريفي كى يعد جزءاً كبيراً من اوبرا رينزي ليقدمها الى ديونشيل مدير اوبرا باريس لعل أبواب الشهرة والمجد تتفتح أمامه . واتخذ فاجنر وزوجته مكانهما في مركبة يوم ١٢ سبتمبر سنة ١٨٣٩ ووصلا الى باريس يوم ١٧ من الشهر نفسه ، وطافا عبر الأزقة المتربة حتى نزلا بالفندق المتواضع رقم ٣ شارع التويليري الذي كان بيتاً لموليير منذ مائتي عام ، والذي لا تطل نوافذ طابقه الرابع الا على السوق المقبضة .

ورحب مدير اوبرا باريس بفاجنر كما تحمس للقائه انتينور چولى مدير مسرح النهضة ، غير أنه شقى بعد نفاذ نقوده وأدرك صعوبة كسب العيش في باريس شأنها في ذلك شأن أية مدينة أخرى . أن الكثيرين يهرعون الى امتداح المبقرية الفذة ولكن أحداً لا يخرج من جيبه مليماً . ولولا معونة خطيب اخته سيسيل الذي أمن معاشه بباريس لحلت بفاجنر كارثة ، ومع هذا فقد كانت المعونة ضئيلة مما دفع فاجنر الى الاقتراض بضمان حلّى زوجته ، ثم الى بيع هدايا الزواج ثم مجوهرات مينا ، وأخيراً مجموعة أثوابها المسرحية . واضطرا الى تجنب المطاعم الى محال بيع الجمعة المتواضعة ، ثم الى اعداد وجبات هزيلة في حجرة الفندق ، بل ناما ليالى على الطوى .

هكذا لم تفتح مدينة الأحلام ذراعيها لفاجنر ولم يستقبله فيها الا البؤس والوحدة ، بل لقد تصيّد « شليسنجر » ، ذلك الناشر الجشع الذي عرف كيف يستغل حاجته فكلفه بأعمال تعد مهينة لفنان تفيض نفسه بالطموح والكبرياء . ولم يملك فاجنر غير الرضوخ والا مات هو ومينا جوعاً . وأصبح عمل فاجنر في باريس هو نسخ الكراسات الموسيقية لجمال

التدريبات ، محتملاً الصعاب مكتفياً بالوجبات الهزيلة الى أن حل مساء ٢٠ أكتوبر ١٨٤٢ . وهى الليلة الاولى لعرض اوبرا « رينزى » على المسرح الملكى ، فعرف التمزق والقلق والشك خلال ساعات العزف الأربع ، حتى رد اليه الجمهور طمأنينته بالإعجاب والتصفيق المحموم .

وسط هذا الجمهور الصاخب كان هناك صبي شاحب نحيل لم يكمل عامة الثالث عشر ينبض قلبه بانفعال هادئ عميق ، ما كاد يعود الى داره حتى هام فيما يشبه الحلم وقد ثبت أمامه طيف فاغنر وكأنه قدره ومصيره . حاضره ومستقبله ، واعتزم الصبي أن يحيا في ظل فاغنر وأن يجند مستقبله لخدمة هذا العبقرى . هكذا ولد صديق جديد لفاغنر اسمه هانز فون بيلو .

استقبلت درسدن اوبرا « الهولندى الطائر » بحماس كبير وان قل عن حماسها لرينزى . فقد رآها الجمهور معتمة الألوان لا تزخر بالثياب المتعددة ولا بالواكب الرائعة ولا بثناء المشاهد وتنوع الشخصيات التي تزخر بها رينزى .

ثم قدم فاغنر اوبرا الثالثة « تانهوزر » مساء ١٩ أكتوبر سنة ١٨٤٥ فاستقبلت بالكثير من التقدير وبالقليل من الحماسة ، فقد كان الجمهور ينتظر شيئاً آخر غير ما رآه ، فلم يكن يتوقع أن يشاهد ممثلاً - مهما بلغت عبقريته - يستمر في الفناء لمدة خمس عشرة دقيقة متواصلة يسرد خلالها قصة طويلة وسط مشهد معتم ، يقف أمامه ممثل آخر خامل ، بحيث يتجمد المشهد على المسرح طيلة هذه الفترة بلا حركة أو حدث . وقد تهامس الناس بأن الممثلة الفنية الساحرة شرويد - ديفريانت قد صارحت فاغنر بقولها : « لانت يقيناً عبقرى ، غير أنك تؤلف أشياء بلا معنى حتى ليصعب على الفن أن يؤديها » .

ومع ذلك فقد نجحت « تانهوزر » بعد أن

على أن مآسى باريس قد صقلت فاغنر وزادته صلابة وقوة احتمال ، وكانت اقامته فيها رغم شظف العيش عظيمة النفع ، فقد عاش في رفقة مجموعة من الأصدقاء الأوفياء قاسموه فقره وآلامه حتى اغرورقت عيناه بالدموع يوم خروجه من باريس في ٧ أبريل ١٨٤٢ قاصداً درسدن في صحبة زوجته التي كانت مثال الحب والاخلاص والتفانى والاحتمال طول مدة اقامتها بباريس ، مخلفاً كلبه روبار الذى هجره بعد أن قسا في ترويضه يوماً . وعبثاً حاول أن يسترده يوم وجده في انتظاره بالباب بعد اسبوع من هروبه . كان يبدو وكأنه آدمى محزون عائب على سيده ، مصمم على الا يعود . لهث فاغنر وهو يجرى وراءه ويناديه ، واكتأب ساعتها أمام هذا اللغز المحير وهو يرى صديقاً منحه كل ثقته واختاره لنفسه صديقاً يهجره ساعة المحنة .

واذا كانت مجموعة من الكتاب من أمثال بودلير وتيوفيل جوتييه ومن تحمسوا لمؤلفاته الموسيقية قد نجحوا في عرض اوبرا « تانهوزر » الا انها فشلت فشلاً داوياً رأى فيه فاغنر رفضاً له ولعبقريته فاكتأبت نفسه ، وزاد اصراره على أن يحول نظره عن باريس . ولم تكد دار اوبرا درسدن تقبل عرض اوبرا « رينزى » حتى قرر فاغنر مغادرة باريس التي تراكت عليه الديون خلال اقامته بها ، والعودة الى ألمانيا من جديد .

★ ★ ★

(٥)

ومضة النجاح

عاد فاغنر الى درسدن بعد غيبة خمسة أعوام قضاهما بين ريجا وباريس . ومضى يتأهب لاجراج « رينزى » على المسرح الملكى يكتسب الأصدقاء ويختار الفنانين ويشرف على

لوتسارت و « ايفيجينيا » لجلوك ،
والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن .

وفي يوم تاريخي آخر هو يوم ١٤ ديسمبر ١٨٤٤ أعد فاجنر استقبالا رائعا لجثمان « فيبير » ، الذي ظل مدفونا أكثر من ثمانية عشر عاماً في ثرى انجلترا حتى أتى فاجنر فبذل جهده لاعادته الى ألمانيا .

ووقف على قبر فيبير الجديد قائلاً :

« لم يحي موسيقى ألماني آخر مثل حياتك .
حقاً أن البريطانيين يقدرؤك والفرنسيين
معجبون بك ، غير أن الألمان وحدهم هم الذين
يستطيعون أن يحبوك ، فأنت واحد منهم بل
لأنت يوم مشرق في حياتهم ، وقطرة ساخنة
في دمائهم ، وجزء من قلوبهم . فلا لوم علينا
أن نرغبنا في أن يكون جثمانك أيضاً جزءاً من
ثرى ألمانيا الغالي » .

ويتألق نجم فاجنر في يوم آخر مشهود ،
يوم أحد السعف عام ١٨٤٦ حين قدم لأول مرة
سيمفونية بيتهوفن التاسعة بدار أوبرا درسدن
القديمة بعد أن نجحت مقالاته الجادة الحارة
في تخفيف العداء الناشب ضد موسيقى
بيتهوفن الى حد اهمال هذه السيمفونية ثمانية
أعوام لم تعزف فيها مرة واحدة . وقدم فاجنر
السيمفونية فأثار حماسة الجماهير وأعجابهم ،
وان هاجمه بعض النقاد لتقدمه موسيقى
« ثورية » وهو موظف مسئول في خدمة الملك !

أحب فاجنر منذ شبابه الفض الشمس
والدفع والمراعى والفابات ، واستشعر الرغبة
الدائمة في أن ينطلق في حرية عبر الطبيعة
الفسحة . وهكذا ما يكاد يقبل الصيف حتى
يهرع الى بلدة هادئة يسترخى فيها في احضان
الطبيعة ويحيا مع أطيافه والحنان : قضى
صيف عام ١٨٤٣ في تيليتز يستمتع بقراءة
أحد الكتب عن « الأساطير الألمانية » الذي
جعله يشرد في عالم ملء بالأحلام والبطولات ،
وأضى صيف عام ١٨٤٤ قرب لوشفيتز في

أدخل عليها فاجنر تعديلات رئيسية استجاب
فيها الى عواطف الجمهور المتعاطف معه ،
حتى رأى بعض المشاهدين أنها أدروع من
« رينزي » .

وابتسم الحظ بعد ذلك لفاجنر بوفاة كل
من قائد اوركسترا البلاط والمدير الموسيقى
للمسرح الملكي ، فأصبح فاجنر هو المرشح
الوحيد لهذين المنصبين الشاغرین بوفاتهما ،
ومع ذلك اعترض فاجنر مفضلاً حريته مع
اضطراب وضعه الاقتصادي على أن يصبح
موظفاً في خدمة ملك جليل . ولم تقنعه
توسلات أرملة « فيبير » التي كانت تتمنى أن
يخلف زوجها في مكانه لكي يواصل تحقيق
رسالته . ولكن المدير العام للمسرح الملكي
استدعاه وقدم له مرسوماً ملكياً بتعيينه قائداً
للاوركسترا الملكي بمرتب قدره ألفان
 وخمسمائة تالير ، وسار به دون انتظار
موافقته ، وقدمه للاوركسترا فأذعن فاجنر ،
وسرعان ما أقبل على عمله بتفان وإخلاص .
وحين عاد الملك فريدريك أوجيست الى
ساكسونيا بعد رحلة طويلة في الخارج وجد
فاجنر وقد أعد له استقبالا رائعا في قصر
« بيليتز » الصيفي حيث قدم له الاوركسترا
الملكى اغنية من كلمات فاجنر وموسيقاه
اشترك في أدائها أربعمائة مفن وعازف داخل
فناء القصر الملكي . وقد ضمن له هذا الجهد
الجبار شكر الملك وتقدير لويتشتان مدير
المسرح الملكي ورعايته له بعد ذلك .

وأضى فاجنر سبعة أعوام قائداً لاوركسترا
ملك ساكسونيا كتب فيها للاوركسترا مجداً
وشهرة أصبح بعدهما مضرب الأمثال . وابتكر
فاجنر نظرية خاصة في ترتيب أعضاء
الاوركسترا وتعديل مواضع جلوسهم حتى
يظهر تناسق أصوات الآلات العازفة . وقد
أثارت نظريته هذه أعضاء الاوركسترا ولكنهم
مالبثوا أن اقتنعوا بوجهة نظره . واكتسبت
بعض المؤلفات التي عزفها الاوركسترا بقيادته
شهرة كبيرة مثل مقطوعتي « دون جيوفاني »

الانجليزية المولد الفرنسية الإقامة ، جاءت مع زميلها في الدراسة لثري فاجنر ولو للحظة عابرة ولتعبّر له في خجل ورقة عن إعجابها الكبير ، وقد استطاع سحرها أن يمس قلب فاجنر فاضطربت أعماقه ونظر اليهما وهما راحلين وكأنهما صديقان حميمان ، ولم يكن يعرف أنهما سوف يلعبان في حياته دوراً هاماً : ريتز كصديق ورفيق طريق ، وجيسى لوسو كمحبوبة تمثل عشاً من أعشاش حبه يخف إليها بعد عامين في بورديو بفرنسا في وله يهدد حياته الزوجية التي بدأت بخطوة متهورة ، وانقطعت اثر حماقة ، ثم التأمّت في ريجا ، وازدادت تماسكاً في باريس ، غير أنها لم تقم إلا على الود واعتياد العشرة وأن امتلات أيامها في السنوات الأخيرة بالسعادة . أما اخوة فاجنر وابناؤهم الذين كان يلتقى بهم عند امه فقد تفرقوا وأصبحوا أطيافاً في خياله منذ اختفت امه في عامها السابع والسبعين .

وبعد أن اكمل فاجنر « لوهينجرين » اتجه الى الدراسات النظرية والمسائل السياسية ، وقد فكر أول ما فكر في تنظيم مسرح قومي لمملكته ساكسونيا ، وأخذ يرسم ويخطط حتى جسد مشروعاً تحقق فيما بعد في «بايروت» . ثم اجتذبت اسطورة « النيبيلونج » فكر فاجنر وعواطفه فكتب في نهاية عام ١٨٤٨ قصيدة « موت سييجفريد » في صياغتين مختلفتين .

★★★

(٦)

الانفعالات الثورية :

نشبت ثورة باريس عام ١٨٤٨ وترددت أصداؤها في أوروبا وانتقلت الى درسدن . وكان من الطبيعي أن يقف فاجنر الشردي الفوضوي الشريفي صفوف البؤساء الثائرين . وبدأت الجفوة بين فاجنر ورجال البلاط ،

ضواحي درسدن في صحبة زوجته مينا ووالده وابنتي أخيه البرت ، وكان يحب كبراهما يوهانا التي أصبحت مغنية مرموقة . وفي ذلك الصيف وضع الحان الفصلين الأول والثاني من اوبرا تانهويزر .

ولم يقبل صيف عام ١٨٤٥ حتى كان قد أنهى الاوبرا كلها وبعث بها الى مسرح درسدن ، وهناك اخرجت في ١٩ أكتوبر ١٨٤٥ . ثم ارتحل الى « مارينباد » يسترخى في صفحات كتاب عن « تاريخ الادب الالماني » الذي تتحدث احدى فقراته عن هانز ساكس وأساطين الفناء في نورنبرج ، واذا باوبرا « أساطين الفناء » تولد في مخيلته ، واذا به يبدأ في كتابتها على الفور . وقبل أن ينقضى أسبوعان تلح على خياله وهو في الحمام صورة « لوهينجرين » ، فيرتدى ثيابه على عجل ويهرع الى بيته ليبدأ في تسجيل أولى صفحاتها . والغريب أنه خط آخر صفحاتها في اليوم نفسه من العام التالي بقرية جروس جروب القريبة من قصر « بلفيدير » الملكي حيث يستقبل بعض الزوار من وقت لآخر .

وذاذ يوم يطرق بابه هانز فون بيلو ، ذلك الشاب الذي يبجله ويقدره منذ استمع الى اوبرا « رينزي » فيرحب به ايما ترحيب .

ما كان اكثر اصدقاء فاجنر وعشاق فنه ، غير أنه كان يطل عليهم في استعلاء . ومع ذلك فقد نبض قلبه بصداقة عميقة لشخصين هما فرانز ليست واوجست رويسكل المشرف الموسيقى بالمرح الملكي الذي قاده افكاره السياسية الثورية الى السجن وأبعدته عن فاجنر طيلة ثلاثة عشر عاماً .

وفي أحد أيام مارس زار فاجنر في قيينا - حيث كان قد ذهب الى هناك ليقم في قصر ماركولوني بفريدرشتاد - موسيقى شاب في الثامنة عشرة من عمره هو كارل ريتز وفي رفقته فتاة تفيض رقة وعدوبة هي جيسى لوسو ،

وطرد من الخدمة ، وصادق ميشيل باكونين الفوضوى الروسى الشهير الذى تسلسل الى درسدن متخفياً تحت اسم الدكتور شقارتز ، وكان ساحر الحديث عاشقاً للموسيقى ، ومن الماثور عنه قوله : « فليكن العالم كله ولكن لتبقى السيمفونية التاسعة خالدة » .

وينحى فاجنر قصيدة « موت سييجفريد » جانباً ، وينتفض حسه المرهف ، ويحاول ان يستعيد حريته الفنية فيؤلف مسرحية « يسوع الناصرى » يسطر فيها وجهة نظره التى تجرد المسيح من كل مظاهر الالهية وتصوره فى صورة المصلح الذى لا يفهمه الآخرون ، يخلق بتضحيته مجتمعاً جديداً . ولكنه سرعان ما يدرك استحالة تقديمها فيرجئها ، أو لعل الأنفاس الثورية التى كانت تتردد فى صدور الناس بعثت دماء جديدة تندفق فى عروق فاجنر وتدفعه الى التخلّى عن التعبير عن ايمانه بالحرية من خلال كتابات فنية الى التعبير عنه بأعمال ثورية . لقد تمكن لصديقه رويكل ان يضمه الى صفوف جماعة الوطنيين الديموقراطيين رغم بعده عن السياسة وجهله بتياراتها ومبادئها الثورية . كان يطوى صدره على روح متمردة وعلى ايمان بمستقبل افضل . لقد ألهمته ثورة الجماهير المحتدمة فى اوربا منطلقة من باريس الى فيينا ثم الى ساكسونيا متأخرة بعض الوقت ، وكتب فاجنر مقالا حماسياً بعنوان « الثورة » نادى فيه باجراء اصلاحات عديدة وبضرورة قيام نهضة ثقافية جديدة . ثم ما لبث ان رأى فى مشروعاته الفنية وآرائه عن خلق مسرح جديد افكاراً صبيانية فتخلّى عنها والتحم بالجماهير .

واعلن الملك فريدريك اوجيست فى ٣٠ ابريل ١٨٤٩ حل البرلمان وتعطيل الدستور وبدأت المعركة ضد الشعب الذى كان يتألف فى غالبيته من بضع آلاف من البرجوازيين الفاضلين المتمردين الذين لا تجمعهم اهداف أو مبادئ أو خطة محددة، تركوا اعمالهم اليومية وانقلبوا

بين يوم وليلة نوازاً سياسيين ، ووجدوا انفسهم فى معركة بلا سلاح فانطلقوا نحو مخازن الذخيرة ، وتصدى لهم الجيشين بالرصاص فسقط الكثير منهم صرعى .

انتفض فاجنر لهذه الأخبار واضطرب لمشهد جريح من رجال الشرطة ، ولكنه تخطى المتاريس وعاد الى بيته فى جوف الليل . وفى صباح ٤ مايو علم الناس ان الاسرة الملكية قد ولت فراراً فى الفجر واختبأت فى قلعة كونيغستين . ثم وقعت شبه هدنة ، ووقف الشعب خلف المتاريس واحتل دار البلدية ، وجيش ساكسونيا واقف بلا حراك ، والجميع يتمنى لو انضم الجيش الى الشعب حتى يكتب للثورة النجاح . وهنا تقدم فاجنر امام الجميع الى الجنود يحمل مئات المنشورات التى طبعها بنفسه على مطبعة رويكل وكتب فيها « هلا انضمتمم الينا لنقف معاً ضد الجيوش الاجنبية ؟ » ووزع فاجنر المنشورات على افراد الجيش واحداً واحداً بيده ، وكان قاب المدينة ينضح بالجماهير صاخبة ضاحكة كأنها فى يوم عيد ، وعاد فاجنر الى بيته يفكر فى مسرحية جديدة عن « اخيل » وكأنها الأيام العصيبة قد انتهت .

غير أن صباح يوم ٦ مايو ما كاد يشرق ، حتى زحفت الجيوش البروسية التى استنجد بها الملك ، ولم يشأ فاجنر أن يفوته شئ من روعة المشهد ، فصعد الى برج كنيسة « كريز كيرش » ، وعندما أطلق بعض الثوار من اعلا البرج رصاصات ورد عليها الاعداء ، خشى أحدهم على فاجنر مغبة وقفته تلك ، فرد عليه قائلاً : « لا خوف عليّ فأنا لا أموت » . وكتب الى « مينا » قصاصة يطلب اليها ان تبعث اليه بزجاجة نبيذ وبعض الطباق ويلفها بأنه قرر قضاء الليلة فوق البرج . وفى الصباح توافد آلاف الناس من سكان أرزجيج ، وارتفعت أعمدة دخان كثيف نحو السماء من حريق أتى على دار الإوبرا القديمة التى عُرِف فيها منذ شهر واحد سيمفونية بيتهوفن

« لاندوا » على شاطئ بحيرة كونستانس مساء ٢٧ مايو ، وأسلم جواز سفره الى رجال الحدود وأمضى ليلة قلقة في فندقها المتواضع . وفي الصباح أطلق زفرة ارتياح وهو يتسلم جواز السفر ويصعد فوق سفين بخارى يغادر به أرض ألمانيا مندفعاً به وسط مياه سويسرا حيث يستقبله شعاع الحرية ونسيمها العليل .

★★★

(٧)

في المنفى

واجه فاجنر في باريس ظروفًا أسوأ مما واجهه في المرة السابقة ، فقد اجتاحتها وباء الكوليرا يحصد أبنائها في غير شفقة ، ويبسط فوقها ظلالاً من الكآبة والصمت المر ، ولم يكن يحمل في جيبه مدخرات تسمح له بقضاء أسابيع في فنادق المدينة الفخمة ، وإنما توجه مباشرة الى أفقر أحياء المدينة فسكن حتى « نوتردام دي لوريت » في غرفة سطح كئيبة ، يزيد من كآبتها أصوات الطبول التي لا تنقطع وهي ترافق مئات التوابيت الى المقابر . وكانت الرجعية قد بدأت زحفها لتمزق شعار الثورة المنادية « بالحرية والاخاء والمساواة » ، واكتشف أن دار نشر « شليسنبجر » ما تزال باقية على جشعها ، لا تقدم للمتعاونين معها غير أشق الأعمال مقابل أحط الاجور . وتلقى صدمة قاسية حين استشعر أن باريس لم تكن الا رمزاً للوصول والتجارة البغيضة ، فاتخذ قراره بمفادرتها ، ورحل عنها يوم ٦ يوليه ١٨٤٨ قاصداً زيورخ . وهناك وجد في بيت صديقه الكسندر ميلر مكاناً هادئاً عرف فيه الاستقرار الذي فقده ، ولقى فيه أصدقاءه الذين خرمهم ومعهم أصدقاء جدد ، ووضع تخطيطاً أولياً لكتابه « العمل الفني في المستقبل » وان لم يبدأه الا في فترة لاحقة .

علمت زوجته ميلاً نبأ وصوله الى زيورخ ، فذهبت اليه مصطحبة معها ابنتها التي غدت

التاسعة . وفي يوم ٨ مايو رحل فاجنر وزوجته وكلبه وببغاؤه الى فلغرام - زوج اخته كلارا - بمدينة شيمينتز ثم عاد ليشهد درسدن وقد تحولت الى اطلال ، ولم يعد امام الثوار الا التراجع . وقد اقترح باكونين الفوضوى الروسى الهارب - الذى يحلم بعالم تسوده اخوة ساذجة قائمة على الفرائز الفطرية للانسان البدائي - نصف دار البلدية وقطع اشجار « ممشى مكسميليان » غير أن الثوار عارضوه في حدة وبدأوا تراجعهم . وركب فاجنر مع باكونين وأعضاء الحكومة الشعبية المؤقتة عربة الى فرايبيرج . وحين بدأوا يتحركون الى شيمينتز استبدل فاجنر العربة باخرى أسرع . وما كاد باكونين يصل الى شيمينتز حتى اعتقل اثر وشاية أثارت حفيظة فاجنر ضد من خانوا باكونين . غير أن زوج اخته فلغرام نصحه بالتعقل فركب في الليل عربة فلغرام الى حيث التقى بصديقه فرانز ليست الذى سخر كل امكانياته لخدمة صديقه ، وكانت شرطة درسدن قد أصدرت أمراً بالقبض عليه لاشتراكه في حركة التمرد بالمدينة . واجتمع فاجنر بصديقيه جناست مدير المسرح والدكتور سپيرت وتدارسوا الموقف ، فعرض الأخير أن ينتقل فاجنر الى مزرعة « ماجدالا » التى يديرها صديق له ريثما يعد له جواز سفر مزيفاً يتخطى به الحدود متجهاً الى فرنسا .

أمضى فاجنر في مزرعة « ماجدالا » يومين واستقبل في اليوم الثالث زوجته ميلا التي جاءت تودعه فأغلظت له القول واتهمته بأنه سبب هذا البلاء كله لأنه انتزعها من قصر « ماركوليني » الذى نزل به نابليون من قبل ثملقى بها الى القلق والعوز والحاجة ، ومع ذلك أبدت استعدادها للحاق به في باريس . وفي الصباح رحلت ميلا ومضى زوجها حاملاً جواز سفر الاستاذ كريستان ادولف الذى قبل أن يمنح فاجنر اسمه وجواز سفر كانت مدته قد انتهت دون أن يجدد . ووصل فاجنر بعد رحلة ثلاثية أيام السى

اصدقائه الثوار : رويكل وهينر وباكونين ، فضاقت نفسه وتمزقت روحه ، وكاشف جيسى برغبته في الهجرة والهروب من حاضره وماضيه باحثاً عن دنيا جديدة ، وينسدل جفنا جيسى وهى تسر اليه بأنها لا تقوى على بعهده . لقد تطور اعجابها الى حب ملهوف ، وها هى ذى تعرض عليه أن يهربا ليعيشا معاً في مكان بعيد . ويقضى العاشقان فترة يعرفان فيها سعادة الحب ، وتزداد جيسى اقتناعاً بعدم جدوى استمرارها في الحياة مع زوجها الوقور الطيب التافه الكثير التغيب عن منزله . كما يزداد ايمان فاجنر بضرورة فصم علاقته بزوجته مينا العاطلة من كل المزايا . حتى اذا ذهب فاجنر في عمل عاجل الى باريس ونزل بفندق « فالوا » وجد خطاباً أحقق من زوجته تتعجله فيه تحقيق النجاح . وتثيرة الحاحها فيكتب الى جيسى خطاباً يعلنها فيه اعترامه بتطليق مينا ، فتفرج جيسى وتجيبه بأنها على استعدادا للتضحية من أجله بكل شيء ، والذهاب معه الى حيث يريد . ويقرر العاشقان الهرب معاً الى تركيا ، ويكتب فاجنر الى زوجته كلمات قصاراً : « وداعاً يا مينا أيتها الزوجة المسكينة ! » . فتثيرها هذه الكلمات وتحيلها الى حيوان مفترس متأهب للانقضاض ، وتجمع حاجاتها لتذهب حيث يقيم زوجها محاولة استرداده والدفاع عن حقوقها الزوجية . وتكاشف جيسى من جانبها امها بكل شيء فتعتقد الامور وتتناقل اللسانة النبأ ويعرف به الزوج فيمنع جيسى من الرحيل ويقسم أن يثار لكبريائه بالتوجه الى باريس واطلاق الرصاص على فاجنر . ويشاء فاجنر أن يوفر على الزوج عناء هذه الرحلة فيأتي هو اليه مخترقاً فرنسا من شمالها الى جنوبها ، ليجد الزوج قد خلف المدينة مع زوجته بعد أن أرغمها على الرحيل معه ، وعاونته امها في ذلك . ولم يفت الزوج أن يقصد مركز الشرطة قبل الرحيل طالباً حمايته من فاجنر . وما كاد فاجنر يصل حتى وجد الشرطة في انتظاره تطلب اليه أن يفادر بورودو خلال ثلاثة أيام . وتسلك فاجنر الى منزل

فتاة مكتملة الانوثة ، وكانت ما تزال تزعم انها اختها . كما اصطحبت كلباً كانا يسميان « بيبس » وبيفاء يدعوانه « بابو » وكان فاجنر يحتفظ بهما في درسدن ، فما كان فاجنر يستطيع أن يعيش في بيت لا يؤنس فيه صوت حيوان أليف . وأحس الرضا في قرب زوجته ، وان استشعر انها لم تعد تسكن اعماقه . ولعل شيئاً من الامل كان يراوده في أن تصبح يوماً ما جذيرة به ، كما راودها امل في أن تجد يوماً بيتاً تستقر فيه مع زوجها فاجنر رافلة في الثراء والشهرة والسعادة ، لذلك فقد أقنعتة بأن يرحل الى باريس من جديد ، فغادر زيورخ بعد اقامة شهرين ووصل الى باريس للمرة الثالثة في الأول من فبراير عام ١٨٤٩ .

كانت باريس هذه المرة رفيقة بفاجنر ، فلم تغفل عنه سوى ستة أسابيع عاشها وسط الضيق والغربة ، ثم فتح عينيه صباح يوم على خطاب يحمل توقيع « جيسى لوسو » ، تلك الفتاة المليحة التي زارته يوماً في صحبة زميلها الموسيقي كارل ريتز في قصر ماركولينى معبرين له عن حبهما واعجابهما بموسيقاه . لقد تزوجت جيسى لوسو تاجر نبيل ثرياً في بورودو ، وها هى ذى تستضيفه في بيتها ، ولم يتمهل فاجنر وأخذ طريقه الى صديقه الفتية وطرق بابها ، فاذا امها تستقبله بترحاب ، هي والدة كارل ريتز ، ووجد مكاناً يحيا فيه وسط اسرة تعتز به وتزهو ، وأجرت له ام جيسى معاشاً سنوياً قدره ثلاثة آلاف فرنك كى يستطيع التفرغ للابداع الفنى ، يظل يتقاضاه حتى يحقق من الكسب ما يفنيه .

بدأ فاجنر يدوق السعادة في بيت جيسى لوسو الجميلة الحانية الموسيقية الموهوبة ، تعزف له على البيانو في مهارة ورقة ويقرأ لها هو قصائد شعر صباه « موت سيغفريد » و « فيلاند الحداد » ، واكتشف لديها تفهماً عميقاً وحسن ادراك لم يجده في زوجته مينا .

وعرف فاجنر يوماً نبأ الحكم باعدام

عقدتهما متعهداً بالحلول محلها وأداء مهمتهما إذا فشلا . ولم يكن مدير المسرح ليكتب هذا الشرط اعتباطاً ، فقد كان يؤمن سلفاً بفشل ريتز وبياو ، ووجدها حيلة بارعة لكي يعمل الموسيقى الشهير على مسرحه بأهون الاجور . غير أن الشابين كانا موهوبين فائبتا جدارتهما حتى أن هانز فون بيلو عند وهو في الثانية والعشرين من عمره واحداً من كبار الموسيقيين في عصره .

وانطلق فاغنر الى لندن بغية الحصول على بعض المال الذي يعينه على الاعتزال مدة طويلة . وكانت جمعية محبي الموسيقى اللندنية قد عرضت عليه أن يقود الاوركسترا ثماني حفلات موسيقية مقابل مائتي جنيه ، واستقبله الجمهور والملكة فيكتوريا ثم دعتة الى قصرها ، كما سعد ببقاء بير ليوز في برايتون وبرؤية بعض المسرحيات الشعبية في مسارح الأحياء المتطرفة ، وبالزهوة على شاطئ « التيمز » . ورغم ذلك النجاح فلم تخل الرحلة من بعض المضايقات فقد هاجمه بعض النقاد لأنه لم يعبأ بالتزام زيههم وارتداء قبعاتهم العالية ، كما هاجمه بعضهم أيضاً بسبب مقاله القديم الذي كان قد هاجم فيه اليهود في ميدان الموسيقى ، وأسوأ ما آل اليه حاله أنه عاد الى زيورخ خالي الوفاض الا من ألف من الفرنكات !! مبلغ هزيل اثر رحلة لم يقبلها الا طمعاً في الحصول على المال .

وبعودة فاغنر الى زيورخ في ٣٠ يونيو ١٨٥٥ بدأت مرحلة جديدة في حياته ، ذلك أنه كان قد توقف عن الابداع الفني طيلة الاعوام الخمسة التي أعقبت ثورة درسدن ، وهى الاعوام التي أمضاها في البحث والكتابة النظرية وقد ألف خلالها : « الاوبرا والدراما » و « اليهود في ميدان الموسيقى » ، و « العمل الفني في المستقبل » . ولا شك أن قراءاته وكتاباته قد أكسبته وضوحاً نظرياً أعانه على تحديد مفاهيمه الجديدة عن الاوبرا والدراما وعن

لوسو المهجور حيث عثر على السلة التي تضع فيها جيسى اشغال الابرة ، فدس فيها خطاباً يستحثها فيه على هجر زوجها الجبان الضعيف والالحاق به ، غير أن رقابة الزوج الدقيقة تحول دون وصول هذا الخطاب الى يد جيسى ، فيينا هي تنتظر رسالة من فاغنر كان الزوج اليقظ يلقطها من يد ساعي البريد . وعلى الرغم من احتجاجها طويلاً في أعماق الريف الا أن حبها لفاغنر لم يذو ، بيد أنها خالت ان فاغنر قد تخلى عنها فراودها التفكير في الانتحار ، ثم أعلنت لصديقها وزميلها كارل ريتز بقلب دام أنها قررت الاختفاء من حياة فاغنر .

كانت مينا خلال ذلك تحت الخطي لتمسك بتلابيب زوجها قبل أن يفلت الى الأبد . وما كادت تصل الى باريس ، ويحس فاغنر بقدمها حتى يتفادى لقاءها تاركاً هذه المهمة لصديقه كينز ، ولجأ في صحبة كارل ريتز الى مدينة « فيل نيث » شرقى بحيرة ليمان ، وجاءت ام كارل لتشاركهما حفل ميلاده السابع والثلاثين ، وتركت لهما ما كانت تملكه من نقود تعينهما على اعتزال العالم ليتفرغا الى أعمالهما الفنية .

كان للاقامة في « فيل نيث » وسط الطبيعة الحانية أثرها في تهدئة أعصاب فاغنر حتى استطاع كارل اقناعه بالعودة الى العالم من جديد والى زوجته . وما كاد يصل الى زيورخ حتى وجد مينا قد أعدت له عشاء زوجياً بديعاً سماه الاصدقاء « فيلا رينزى » صبغته بدوقها الجميل ، اذ كانت ربة بيت ممتازة ، واستقبلته في رضا وشوق . لم تعتب عليه بكلمة أو تهدأ عن خدمته لحظة ، وتلقاها هو بدوره بين ذراعيه في ود وحنو كبيرين .

كافح فاغنر لكن يلاحق صديقيه الفالين وتلميذه الموهوبين كارل ريتز وهانز فون بيلو بالعمل في مسرح زيورخ حتى أنه وقّع على

الأسود الفاحم المتدلى حول وجهها والسي
عينها الحزينتين ويحس أنه يتطلع الى احدى
فتيات العصور الوسطى القديمة ، ويتخيل
شيئاً فشيئاً انها المرأة التى ظل ينشدها حياته
بطولها . وكان فاجنر بالنسبة لها ذلك الرجل
الذى كانت تبحث عنه ، فبالرغم من انها
تزوجت وهى فى العشرين من عمرها وانجبت
طفلين الا انها لم تحس السعادة بجانب زوجها
وان ظلت تحلم بها . وتسلسل فاجنر الى حلمها
الكبير ، ولم تفق من حلمها الا بعد أن أصبح
حبها لفاجنر قوياً عنيفاً لا تملك أن تقاومه او
تتخلى عنه . وتتأجج روح فاجنر بهذا الحب
الذى تحيط به المخاطر وترصده رقابة زوجته
وزوج ماتيلده دون أن تثنيه تلك الأخطار ،
فيكتب لها أغاني فيزيندونك الخمس شعراً
وموسيقى ، يردد فى اولها « الملاك » :

« فى ايام صباى ..

سمعت حكاي

عن ملك يهجر متع الجنة ..

يهبط من علياء سمائه

ليشارك فى مأساة الناس ..

يحتضن القلب المثقل بالآلام

يصعد به ..

ساعة يستمع اليه يثن ..

يتألم فى صمت الوحدة ...

يتمزق قلقاً

يسفح دماً كالسيل

ينشد فى الموت خلاصه

وانا ايضاً عانيت ..

حتى جاء ملاك بجناحيه البراقين ..

يحمل نفسي ، ينزعنى من أرض الآلام

منطلقاً نحو سماء عليا .. »

شكل العمل الفنى الذى يريد تحقيقه وهو
العمل الشامل المكتمل . وها هو ذا فاجنر
يعود ثانية الى الابداع الفنى مزوداً بنظرية
جديدة واضحة المعالم ناشداً أن يكون تأليفه
الموسيقى تطبيقاً عملياً لها . وهنا وضع
فاجنر تخطيطاً لرباعية تشمل اوبرات اربعاً
وتعرض فى اربع ليال متتالية اقتبسها عن
الاسطورة الشمالية « أغاني النيبيلونج » تتكون
من « ذهب الراين » و « فالكيورا » ثم
« سيجفريد » التى كان قد كتبها من قبل
نحت اسم « سيجفريد الشاب » وانهاهاها
« بفروب الآلهة » ، وهى قصيدة قديمة له
كان قد سماها « موت سيجفريد » . بدأ فاجنر
يؤلف موسيقى هذه القصائد وهو يحلم بعرض
الرباعية على مسرح جديد مخالف لنموذج
المسارح القائمة ، مسرح خاص به وبأعماله
يحقق به افكاره الخاصة بالتوزيع الصوتى
ووضع الاوركسترا .

واحس وهو يكتب الحان الرباعية بتلك
النشوة الغريبة التى يحركها فى نفسه تفتح قلبه
لحب جديد . أحس فى اعماقه الرغبة الجارفة
الى عشق جديد فما لبث أن التقى بملهمته
الجديدة : ماتيلده فيزيندونك التى اظهرت
اعجاباً كبيراً بقصائده الشعرية . فمضى يتردد
على بيت ما تيلده زوجة تاجر المنسوجات
الحريرية الثرى الذى ولد فى مقاطعة الراين
ونزح الى زيورخ . وبدأ مفامرة جديدة على
نهج مفامته السابقة مع جيسى لوسو .
فزوج ماتيلده كزوج جيسى طيب القلب
واسع الثراء كثير التفيب عن منزله ، ويقابل
فاجنر نفس الترحيب الذى يشجعه على
التردد على بيت ماتيلده كل مساء السى أن
تستقبله على افراد ، فيسمعها فاجنر
قصائده ويعزف لها على البيانو بينما تبدأ
عينها تحكيان له مأساتها مع زوجها . وينظر
فاجنر الى وجهها الشاحب الصافى وشعرها

وفي قصيدة « في المستنبت » يناجيها :

« لم تكتسبين ؟
يا زهرات: تختال بأكمام خضراء ..
في لون الجوهر ...
صامتة تملأ صورتك الآفاق ،
وتشيعين الطيب ،
يتحدث في صمت عن آلامك
في خوف تمتد فروعك نحو الناس ،
وتضم ظلال العدم الباطل
القدر يعاملنا مثلك ..
وبرغم جمال الكون ...
لا نملكه .
القلب العانى بفشاه ظلام الليل
مثل الشمس
تفرب هاربة كل مساء
من نظرات نهار باطل
الصمت يخيم ...
لا يترك الا تمتمة رقاقة ...
تتمثل في قطرات مثقلة بالماء ...
متتابعة تهرب من كل زهور المرج .. »

وما يلبث أن يكتشف أن وجوده كامن
في جسد مايلده فيخاطبها في مقطوعته
« كفى » :

« يا زمنا يجرى ، لا يتوقف ، لا يرحم ...
ويقيس دهور الأبدية .
الأفلاك المتألقة بهذا الكون العظيم ..
متأرجحة في مسراها حول العالم ..
يا قوة هذا الكون العليا

سلام لك ..

سئمت روحى أحلام المستقبل
فدعيني أحيا لحظات الحاضر ..
وتخلنى عن قوتك الخلافة .
يا مبدعة الحب الخصب
كفى
ودعينا لحظات ...
نحيا فيها في صمت وسلام
كفى عن نبضك يا أعراق العالم ..
ولتخف كل ارادة
حتى ائدوِّق متعاً لا أملك أن أذكرها
في أرجوحة نسيان يسكرني
ساعة ترشف عين سكرتها
ساعة تفنى روح في روح أخرى
ساعة يكتشف المرء وجوده ..
في جسد آخر ..
ساعتها تتلاشى كل الآمال ..
تصمت حتى عن ذكر الرغبات ..
تحيا فينا الروح الأبدية
نفنى في قدسية هذا الكون ..
نفنى فيك .. »

وفي اغنية « معاناة » يرفعها الى مكانة
الشمس المشرقة :

« ساعة المساء ..
حين يجول الدمع الأحمر في عينيك ...
ينفرس شعاعك وسط محيط واسع
وتسود الظلمة .
لكن ما أسرع ما تأتين

تنمو تترعرع بين رؤاها ..
نم على صدرك تدبل
تدوى ... »

وانشغل فاجنر أيامها بمسرحيته الشعرية
« تريستان » ، فتوهم في نفسه صورة
تريستان الذى يواجه الألم والموت في سبيل
حبه ويهمس لماثيلده : « للموت تهين نفسك
كي تردى لى الحياة ، وتعود الحياة لى كي
أتالم وأموت معك » .

فكرت ماينلده أول ما فكرت في هجر بيت
الزوجية والفرار مع فاجنر ، غير أنها
كانت قوية جريئة تملك من الشجاعة والحزم
ما جعلها تكشف زوجها بحقيقة عواطفها نحو
فاجنر وتقنعه بأن يقبل هذا الوضع اذا أراد
بقاءها الى جانب ولديها . فيفتح الزوج بيته
وقلبه لفاجنر ويتركهما يعيشان في سلام ،
خشية أن تلونه الفضحية لو هربت زوجته مع
عشيقتها . ولم يكن قبول مثل هذا الوضع
الغريب سهلاً ، فقد عاش الزوج مأساة درامية
لكنه كتمها في نفسه وصبر عليها ، بل اننا
لنعجب حقاً حين نراه يبقى على إعجابه بفاجنر
ويقدم له معونات مالية ضخمة لتدعيم
مشروعاته الفنية ولسداد ديونه الكثيرة .
لا نزاع في أن فاجنر قد أحسن اختيار ملهمته
هذه المرة . ولا شك أن هذه الواقعة هى التى
جعلت جان رينيه هيچنان (١) يقول في مقاله
عن غراميات فاجنر « النفعية » : « لقد
ارتبطت علاقات فاجنر كلها بمشاكله المالية ،
فاما أن تخلق علاقاته هذه المشاكل واما أن
تحلها » .

ومع ذلك حاول فاجنر جاداً اخماد العاصفة
التي أثارها في قلبه حبه لماثيلده وهرب كعادته
الى التجوال ، وكان خلال مآسيه لا يطيق

يا مجد الكون المظلم ..
يا شمس ..
وكبطل اسطوري منتصر شامخ ...
بشرق وجهك في الصبح ..
كيف اجاهر بالشكوى
واعبر عن قلب مثقل
مادمت كذلك مرغمة
ان تختبئي كل مساء .
تتفتح من قلب الموت حياة
تولد متع سامية وسط الآلام
ذلك ناموس أملت طبيعة هذا الكون ..
فلأسعد بمعاناتي ... »

وبحسه المهف يستشف النهاية المفزعة لحبه الذى يتلاشى وكأنه الحلم :

« ما أعذب هذا الحلم النابض في اعماقى .
لحظات ثم يغيب ..
يتلاشى وسط فضاء العدم ...
كضباب شفاف
يا حلاً يرداد مع الساعات جملاً وحناناً ..
يترقرق في أنفسنا كنشيد علوى النغمات ..
ينساب شعاعه بين حنايانا أبدى الومضات ..
قد يستخفى في الوجدان ... يغيب ..
لكن يبقى في أعماقه ...
في دفء الشمس المشرقة ربيعاً ...
تتفتح زهرات عطرية ...
وتحيى ميلاد اليوم .

فاجنر فيحاول التخفيف من حدته بالذهاب الى باريس في يناير ١٨٥٨ يقضي بها عدة أسابيع . وسرعان ما يدفعه برد الشتاء وقلة المال للعودة الى زيورخ قبل أن تصمت الشفاه التي لا تلبث أن تخوض في الحديث على نطاق اوسع ، خاصة بعد أن يلحظ الكثيرون الحزن في عيني اوتو فيزيندونك ليلة عيد ميلاده الثالث والاربعين في الحفل الذي عزف فيه فاجنر موسيقاه وسط ردهة القصر أمام اهل زيورخ .

وتعثر مينا على خطاب يدين زوجها وعشيقته فتوجه اليهما الضربة التالية ، ولو أنها لم تفهم محتويات الخطاب الذي يتضمن نقاشاً حول « فاست » لجونه ، ونظرة فاجنر الى ماتيلده على أنها « الملك » الذي يفتح له طريق العالم المجهول حيث يتم اتحادهما الميتافيزيقي الكامل ! الا أن زوجها يختتم خطابه طالباً من عشيقته موعداً في الحديقة بعيداً عن عيون المتطفلين ، ثم بتحية تكشف عن مدى هيامه بها : « تلك روحى تحية الصباح » . وهكذا وجدت مينا فرصة للثأر من غريمتها ، فروت قصة الخطاب للكثيرات رغم رجاء فاجنر لها بالتزام الصمت ووعداها له بذلك . وماهى الا أيام حتى أصبحت القصة حديث زيورخ كلها مما اضطر اوتو الى أن يرحل مع زوجته الى ايطاليا بضعة أسابيع بعيداً عن هذه الضجة .

ويسترضى فاجنر زوجته ويبيع بها الى حمامات بريستفبرج القريبة من زيورخ لتعالج من مرض قلبها القديم . ويسرى عنها بخطاباته وزياراته ، حتى اذا ما عادت وجدت قوس نصر على باب بيتها اقامه لها الخادم ، فيفرحها ويدخل على قلبها السرور وتستبقيه طويلاً لتقرأ فيه غريمتها ماتيلده دليل فوزها عليها . مسكينة مينا ، لقد كانت تتوهم أشياء غريبة على حين كان زوجها يحس الغربة معها ويعانى الم حرمانه من حبيبته .

البقاء في مكان واحد . فاذا عاد نانية الى زيورخ اقام عرضاً خاصاً لاوبرا « فالكبورا » في قصر الاميرة كارولينا ساين - فيتجنستين صديقة فرانتز ليست . وغنى دورى سيجموند وهوندينج ، بينما غنت زوجة الموسيقى هايم دور سيجلينده ، في حين جلس فرانتز ليست أمام البيانو ليحل محل الاوركسترا الكبير . وقد اظهرت الاميرة واصداؤها اعجاباً شديداً بعمل فاجنر ، حتى انه عد تلك السهرة من السهرات الرائعة في حياته .

اما ماتيلده فقد رفضت أن يحيا فاجنر في ذلك المنزل البعيد عن منزلها تؤرقه طرقات حداد قريب فأوفدت زوجها اليه بخبره انه قد اعد له منزلاً بديعاً تحيط به حديقة فسيحة هي كل ما يفصله عن قصر فيزيندونك حيث تحيا ماتيلده . وينتقل فاجنر فرحاً الى ذلك البيت في بداية عام ١٨٥٧ يغمره احساس بأنه وجد العش الآمن الذي سيقضي فيه بقية عمره محاطاً بكل ما يتمناه . لقد عثر على المهمة الرائعة ومورد المال الذي يحميه من الديون والافلاس .

وفي البيت الجديد تبدأ اولى مراحل الفراق بينه وبين مينا ، فقد قسم البيت بينهما ، له الدور العلوى ولها السفلى . وتشغله ماتيلده اكثر مما تشغله موسيقى « سيجفريد » ، فلا يفصل بينه وبين عشيقته الا خطوات وسط الاشجار ليجد نفسه في أحضانها . واذا كان عقلاهما يتهاوسان في موضوعات الفن والفكر والموسيقى فقد أصبح جسداهما كذلك يتهاوسان بحبهما العاصف . حقاً ان أغصان الاشجار الحانية تغطي همسات جسديهما بحفيفها وتخفي لقاءاتهما عن العيون بأوراقها ، فضلاً عن أن قصر فيزيندونك نفسه يقع في اطراف المدينة لا تقترب منه خطى المتطفلين ، ومع ذلك فلا يعدم العاشقان شعاعاً من نور يفضح من خلف النوافذ عناقهما . ويكثر الهمس في بيوت زيورخ كلها ، ويعرف به

يبدلها وهو بين يدي حبيبته ماتيلده ، وكأنما لم تعد ماتيلده تهمة بشخصها . أن ما يحرص عليه هو أن يكون في مزاج عشق وهيام ، أى أنه يهتم بالحالة النفسية لا بالكائن البشرى . وقد تحقق له هذا المزاج النفسى ، مزاج العشق الذى أجّج موهبته ، ووجد في هذا الفراق فرصة لكى يذوق آلام الحب فى احساسه بالحرمان المتصل ولكى يرضى كبرياءه العنيدة .

نعم فاجنر فى هذه العزلة بهدوء واستقرار نادرين ، وسعد بحب وهمى تتألق فيه خيالاته العاطفية ، ومنح وقته كله وجهده كله لموسيقاه ، فكانت فترة خصبة عوضت أيامه الضائعة . لقد وجد فاجنر فى عزلته فرصة يمنح فيها نفسه من الخيال ما لم ينله فى الحقيقة . لقد كان من الناحية النفسية فى حالة العشق الحقيقية التى تفجر طاقاته الإبداعية تفجيراً هائلاً . وكانت لحالة العشق الخيالية عنده قيمة كبرى ، والفریب أنه يذهب فى تقديس خيالاته الى حد قوله : « اننى أجهل تماماً معنى الاستمتاع بالحياة ، وليس الاستمتاع بالحياة وبالحب عندى الا مسألة تخيل لا تجربة . وذلك ما جعلنى أطوى قلبى واكتب عواطفى واخفيها عن فكرى وألا أحيى الا حياة مصطنعة » وهذه الفكرة هى بالتحديد جوهر مسرحيته « تريستان » .

ويشرح لنا جان رينيه هييجنان فى مقاله سالف الذكر فكرة فاجنر هذه التى جعل منها جوهر فكرة اوبرا تريستان وايزولده ، قائلاً :

« قليلون هم الذين يدركون لماذا يرفض تريستان أن يذوق المتعة الجسدية . ويرى أصحاب المشاعر العادية التى تطفئ اللذة الجسدية ظمأها أنه يرفض المتعة هرباً من الاحساس بالشقاء الذى يستشعره المرء حين يستيقظ فى أعقاب ليلة ناعمة ، ويتطلع الى الجسد العارى الخامد الممدد الى جانبه بعد أن يفره شعاع الفجر الحزين وقد فقد

ويقرر فاجنر فى لحظة من لحظات الحسم الرحيل والتخلي عن حبه ويبعث الى ماتيلده بكلمات أربع « لا مفر من ذلك » ، ويتقاطر الأصدقاء على بيت فاجنر يودعونه ومن بينهم أخلص صديقين له وهما هانز فون بيلو وزوجته كوزيما ابنة فرانز ليست .

يرخى الليل سدوله على فاجنر وحيداً فى غرفته وعينه مشدودة الى شعاع النور المنبعث من قصر حبيبته ، وتعاوده صورة « تريستان » بطل اوبرا الجديدة التى عاش مأساتها بنفسه مع ماتيلده . حتى اذا تحركت العربة فى الفجر شهدت زوجته تعلق نظره ببيت ماتيلده ، والعربة تمضى وجراح قلب فاجنر تدمى واحساسه يكبر بأنه فقد ماواه الحق .

انزوى فاجنر فى مدينة البندقية العائمة معتزماً أن يوقف نشاطه على فنه وان يبدع من الأعمال الفنية ما تجد فيه ماتيلده عزاء وسلوى عن بعباده ، وشرع يكتب يوميات يبعث بها الى ماتيلده يكشف فيها صراحة عن أهم ما يشغل باله وهو تأليف « تريستان » . انه يعترف لها بأن فنه يقيد خطاه فيقول لها : « حبيبتي . . . لقد كان بوذا محقاً حين أدان الفن ، فلو لم توجد بأعماقى هذه الموهبة الرائعة وتلك القدرة على التخيل والإبداع لاستطعت أن أخطو على ضوء المعرفة المتألقة فى اثر انطلاقات قلبى ولصرت قديساً . . . أو عاشقاً على الأقل . ساعتها كنت أملك بوصفى قديساً أن أدعوك الى هجر كل ما يبقيك هناك ، وأن تحطى كل الروابط التى تشدك الى العالم وأن تاتى الى لنحيا طليقين معاً » .

وأصبح يحش متعة فى التسامى والبعد عن حبيبته ، وغدا كالمهوم الذى ينعزل عن الآخرين حتى لا يقاسموه طعامه ، فهو يجد فى عزلته ما يمكنه من الاحتفاظ بانفعالاته لنفسه مجنباً اياها المواقف الروحية والجسدية التى

هكذا بسط لنا هيجنان بسطاً رائعاً فكرة **اوبرا تريستان وايزولده** ، نحس منه كيف كانت مشكلة فاجنر العاطفية ومأساته مع ماتيلده مصدر إيجاء له باوبرا تتسامى في فكرتها وموضوعها عن حسية فاجنر واستهتاره وسلوكه المستهجن مع زوج عشيقته . تلك هي قيمة العبقرية الحقيقية .

ولو أنا أخذنا اوبرا تريستان وايزولده على أنها تعبير حقيقى عما يتمل في أعماق فاجنر لبدت لنا عبرها صورة أخرى مختلفة عن الصورة التى عرف بها ، فقد اتهم فاجنر بالحسّية وحب التملك ، في حين أنه يعان في اوبرا تريستان أنه لا يبحث عن المتعة الجسدية ولا يسعد بالتملك . وإذا كنا قد علمنا الخلفية التى من أجلها انتهت اوبرا بموت تريستان وايزولده ، فقد أصبح من اليسير أن نفهم سر رغبة فاجنر المحتمدة في الموت ، فهي ليست رغبة في الموت ذاته ، وإنما هي رغبة فيما يهيؤه الموت من نقاء ، وذلك هو أكثر أحاسيس فاجنر اخلاصاً . وهنا ندرك أبعاد فاجنر الحقيقية ، فانه مع ما عرف عن حسيته ، لا يطيب نفساً بالمتعة الجسدية مثلما أسلفنا ، كما أنه مع ما أشاعوا عنه من حب التملك ، لا يقر عيناً بما يملك . انه يفضل - رغم كل شيء - أن يخسر ، فهو لا يكاد يملك شيئاً حتى يخسره ، ويحس مقاومة دائمة مما يملكه ، في حين يجد أن الشيء الذى خسره يحمل معه دليل عجزنا عن الاستيلاء عليه . ويرى أنه لا جنوى من وراء الملكية لأننا لا نملك الا الشكل الخارجى ، في حين يفلت الجوهر من أيدينا ، ويتعين علينا أن نقنع بخلق جوهر مختلف حيثما اتفق . وان اليأس من معرفة أعماق من نحبه ليدفعنا الى الهرب في ألم وتعالٍ داخل وحدة نعيش فيها على الأحلام ، ولا يصبح أمامنا الا أن نهرب الى الموت ، أو أن نعاني هذا الظما والجفاف الذى يجنيه كل من يعلق على الحب الكثير من الآمال .

الجسد سحره بعد أن روى غليله منه ، ويبحث عن الكائن الفالى الذى هام به فلا يجده داخل هذا الجسد الناعس الأليف الذى ما كاد يتملكه حتى انفصل عنه . ويتوهم كثيرون أن تريستان يرفض المتعة ليحتفظ بحنانه وبرقته ، مثلما يندم المتدينون الأتقياء على انهيار مقاومتهم بعد استسلامهم لفواية انثى . والحقيقة أن تريستان وايزولده لا يرفضان المتعة خشية أن تخنق حبهما ، بل انهما يرفضانها كي يفلتا مما يصحبها من احساس مرير بالخيبة والحرمان واليأس من أن يظفرا بما يحبان . انهما يتوقعان الا يطفئ الالتحام الجسدى ظمأهما بل أن يكشف لهما عن انهما يبحثان عن شيء آخر . ان كلا منهما يشتهي الآخر ، لكن على غير الصورة المألوفة . فهذا اللقاء الجسدى الذى يعد أسمى تعبير عن الحب ليس الا وهماً يصيبنا بجراح ، ويفرق نفوسنا في يأس لا من الحب ، بل من الطريقة التى تعبّر بها عن الحب ، وكأننا نحن في حاجة الى أن نبتكر لفتات جديدة ونداءات جديدة وقلبات جديدة نعبر بها عن حبنا . اننا نفتقد طريقة للتعبير عن العواطف ولغة تتهامس بها القلوب غير هذه اللغة الجسدية . نريد أن نعرف الوسيلة التى يهب بها الانسان نفسه لحبيب أو يستردها منه . ان تريستان وايزولده يؤمنان بأننا نملك رغبة قوية في الحب ، ولكننا لا نملك وسائل الافصاح عنه . ونجد ايزولده تموت وسط جزيرة يضرب الموج شطآنها محتدماً عنيفاً بعد أن ذهب اليها العاشقان هاربين من الملك مارك خطيب ايزولده . وقد رمز فاجنر بموج البحر العاتى الذى يعصف بالسلطان الى رغبتنا في الحب ، وبالمملك مارك الى عجزنا الكبير ، وبهروب العاشقين الى هروب من الوضع الانساني ذاته ، وكأنه يقول ليس في هذا العالم حب ، ولهذا فقد رحل العاشقان معاً ليحربا حظههما في العالم الآخر » .

ولم يكن فاجنر يتردد بدوره في التودد الى النساء اللاتي يتوددن اليه ، ولم يعد يذكر أن هناك زوجة اسمها مينا فاجنر تقيم في أحد أركان ألمانيا ، وانتهى به الأمر الى نسيانها تماماً ، واقتصرت علاقتهما على لقاءات نادرة قصيرة ، وأصبحا غريبين أحدهما عن الآخر بحكم هذا الفراق الطويل . واذ كان وجود المرأة الى جوار فاجنر ضرورياً كما قلنا حتى يستطيع أن يخلق وأن يتنفس فقد اتخذ عشيقته الجديدة هي ماتيلده ماير الجميلة . هكذا ببساطة دون أن يرى أنه من الأنسب لو حصل أولاً على الطلاق .

ثم يمر فاجنر بفترة فلق جديدة ، وينظر فيجد نفسه مثقلاً بالديون مطارداً من المراهبين الذين يتعقبونه بلا هوادة ، مريضاً مؤرقاً مع ذلك بحمى الابداع الفنى الذى لا يتركه يعرف الراحة ، مشبوهاً سياسياً فى ألمانيا التى لم تنس له اشتراكه فى ثورة ١٨٤٨ ، محاصراً بغيرة زوجته ، يتمنى لو ذهب الى روسيا ليشغل منصب قائد أوركسترا كييف ، غير أنه يخشى أن يحاسبه الروس على وقوفه فى صف بولندا يوم اعتدوا عايتها فيعدل عن فكرته .

★★★

(٨)

ابتنسامة الأمل :

رفع فاجنر رأسه المثقل بالأحزان وتصفح وجه رجل مهيب ينحنى أمامه ويسلمه رسالة يفضئها فتطالعها صورة شاب وسيم حالم العينين وكلمات يعيد فاجنر قراءتها فى ذهول : « ان لودفيج الثانى ملك بافاريا يقدم لفاجنر قلبه وفكره ومملكته لقاء اقامته بقصر الملك لكى يضىء وحدته الروحية بوهج موسيقاه المشرقة ! » .

ورغم هذه البراعة التى يدعوننا بها فى « تريستان وايزولده » الى الايمان بالحب واحتمال الألم واستعداد الموت فى سبيله نكتشف أن الوحدة والتسامى والبعد عن الحبيبة قد أنهكت فاجنر . ولم تعد به رغبة فى احتمال الألم ، وبات وهو الانسان المثالى يبحث عن واقع ماضى محسوس . ولم يمض طويل وقت حتى كان فاجنر يحيا فى تجربة غرامية مع مربية نمساوية جميلة تقوم برعاية مسكنه الجديد وتجميل حديقته ، وانطفأ حبه لماتيلده بل أنه حين احتاج الى نقود قصد زوجها وباعه حقوق نشر « رباعية الخاتم » بمبلغ ٢٤٠٠٠ فرنك ، وكتب بعد ذلك الى هانز فون بيلو خطاباً مخجلاً تحدث فيه فى غرور يجرح كرامة المرأة التى كان يهيم بحبها من قبل ، اذ قال : « لقد سكنت بيت هذه السيدة الوفية القلب كى أعينها على احتمال حياتها القاسية ، وكان زوجها يفرح حقاً برؤيتى زائراً ومقيماً عنده » . ولا تكاد تمر بضعة شهور حتى يعرف أن ماتيلده تنتظر طفلاً ، فيواصل فاجنر حديثه بلا حياء « اننى أفخر بأننى سبب تطور هذا الموقف ... ذلك عمل رائع اتحدى من يقلده كائناً من كان !! » .

والواقع أن الغرور لم يكن عيب فاجنر الوحيد ، فقد أورثه الفقر وقسوة الحياة فى شبابه وهو يسعى ملهوفاً على العظمة والثراء ، جنوناً غريباً جعله يهيم بالثياب الفاخرة وبالعطور يضمن بها عباة وحمامه وجدران بيته ، وكأنما يرى فى حياة الترف ثأراً من حياة الفقر الماضية .

وكان فاجنر يلتقى فى طريقه بكثيرات من المعجبات اللاتي يفضن حناناً ورقة ويبدن استعداداً لتقديم أية تضحية من أجل هذا العبقرى الذى وقع اختيارهن عليه ، ويرين لحياتهن معنى حين يقدمن أى عون ، أى عون - حتى أجسادهن - بنية معاونته على خلق احدى روائع الفنية .

لكي يحقق احلامى ويخلصنى من الآلى ٠٠٠
لقد قدم الى كل ما احتاجه كى أحيا وأعمل
وأخرج أعمالى الفنية الى حيز التنفيذ . ليس
نمة عبء أحمله ولا وظيفة تقيدنى . لقد
تحققت امنياتى على أروع صورة فى اللحظة
عينها التى كانت الظلمة القاتمة قد جثمت على
حياتى وظللت وجودى . اننى أحيا فى ذهول .

أفرد لودفيج لفاجنر قصر بيليت الصغير
القريب من قصر بيرج الكبير الذى يسكنه
الملك ، تحمله عربة من قصر بيليت الى قصر
بيرج كل صباح حيث يقضى الصديقان الساعات
الطوال فى جو من السعادة الاسطورية ، يسمع
الملك موسيقى فاجنر وينصت الى أحلامه
وأمانيه ، ثم يعيده الى قصره الصغير .

وفى قصر بيليت خان فاجنر صديقاً من أعز
أصدقائه وأحبهم اليه هو هانز فون بيلو مع
زوجته كوزيما ابنة صديق آخر غال عزيز هو
فرانز ليست .

كان هانز كما سبق القول قد سمع عام
١٨٤٥ موسيقى « تانهويزر » وهو فى الخامسة
عشرة من عمره ، فهم بفن فاجنر وقصد اليه
فى العام التالى يتخذ منه استاذة ويضع حياته
وفكره وجهده فى خدمته . حتى اذا تزوج هانز
بكوزيما اتخذا من فاجنر الها يعبدانه معاً
وينذران نفسيهما لخدمته ، وتولى فاجنر
هانز برعايته حتى أصبح واحداً من كبار قادة
الاوركسترا .

ولم تكن كوزيما جميلة بقدر ما كانت قوية
عنيدة ذكية تعرف دائماً طريق الوصول الى
ما تريد . ولم تكن موسيقى فاجنر وحدها هى
التي شددت عليها ، بل فوق ذلك سحر شخصيته
وحديثه وتألقه وشهرته ، وتمنت لو أصبحت
وحدها صاحبة هذا المجد كله . ورغم أن فاجنر
كان فى الخمسين من عمره ، وهى تصفوه
بعشرين عاماً فقد كانت تبدو أكثر نضجاً منه ،
وأوهمته أنها أسيرة شخصيته حتى أوقعته
تحت تأثير شخصيتها القوية ، وهى التى قال

وشرد ذهن فاجنر وكأنه يحيا فى عالم
اسطورى ، وأخذ يعاود النظر الى صورة هذا
الملك الشاب الذى قال عنه ثيرلين : « انه الملك
الحقيقى الوحيد فى هذا العصر الذى لا يؤدى
الملوك فيه الا أنفه الأشياء » .

كان لودفيج الثانى يتمتع بمواهب عديدة
وبحس فنى مرهف وب عاطفة مفرطة ومشاعر
رقيقة ملتزمة ، قرأ فى عامه الثانى عشر كتاب
فاجنر : « العمل الفنى فى المستقبل » ، وشهد
فى عامه السادس عشر العرض الأول لأوبرا
« لوهنجرين » ، فكانت حدثاً هاماً فى حياته
شده الى كتابات فاجنر ، فأخذ يقرأ قصائد
أوبراته ، وانتهى من قراءة أوبرا « الخاتم »
وهو فى الثامنة عشرة من عمره ، وترددت
أصداء مقدمتها فى أعماقه ، وكأنها نداء يستحبه
لأن يشمل هذا الفنان الموهوب برعايته وحمايته ،
وأن يمنحه من الامكانيات ما ييسر له اخراج
أوبرا « الخاتم » التى يعدها عملاً فنياً عملاقاً .
ولم يكد يرتقى عرش بافاريا فى عامه التاسع
عشر حتى زاد احساسه بأن عليه رسالة تجاه
فاجنر ، والتهيت حماسته ، وأرسل يدعو
فاجنر اليه معتزماً أن يقدم له مأوى يخفف
فيه من أعباء الحياة المادية ويتيح له التفرغ
لأعماله الفنية .

وصف لودفيج الثانى لقاءه بفاجنر لخطيبته

قائلاً :

« لقد انحنى تماماً على يدى ، وعلاه
اضطراب ، وبقي طويلاً منحنيلاً لا ينطق بكلمة .
وهو وضع مقلوب ، فملت عليه لأرفع رأسه ،
وكانما كنت أقسم ساعتها أن أبقي ونيلاً له الى
النهاية » .

أما فاجنر الذى وجد الملك « جميلاً ذكياً
وكرماً حتى خشى أن تنقضى حياته كحلم يعبر
فى سماء عالمنا الأرضي » فقد كتب عنه الى
صديقه ماتيلده ماير قائلاً :

« تصورى شاباً رائع الجمال ، هياه القدر

نيتشه عنها : « انها من مستوى يفوق كل من عرفهن من النساء » .

صادف فاجنر في كوزيما الثقافة الواسعة والفهم العميق والحنان الكبير والحيوية الدافقة ، حتى أحس انها المرأة التي تفنيه عن كل نساء الأرض ، فتمسك بها تمسكاً جعله لا يحفل بأنها زوجة صديقه المخلص الوفي وتلميذه الموهوب النابغة . وكان في تشجيعها له ما حفزه لأن يقض الطرف عن كافة الاعتبارات ، وفي حيويتها ما أراق دم الشباب في عروقه الهرمة .

بدأ فاجنر يشعر بحب كوزيما في العام السابق على مجيئه الى بافاريا ، حتى اذا ما انتقل الى قصر بيليت اشتاقها فبعث اليها والى زوجها يستضيفهما تخفيفاً لوحده ، غير أن زوجها بعث بها قبل ذهابه بأسبوع ريثما ينهى هو بعض أعماله العاجلة . وفي هذا الأسبوع أشعلت الخلوة بين فاجنر وكوزيما عاطفة كانت قد نشأت بينهما منذ خريف عام ١٨٦٣ وترعرت بعد ذلك . واستشعرت كوزيما رغبة عارمة في أن تكون شريكة فاجنر في الأمل الذي كان يتطلع اليه والذي وعده لودفيج الثاني بتحقيقه ، وهو تملك مسرح مثالي يمكن أن تزدهر فيه «موسيقى المستقبل» من خلال العمل الفني الشامل .

لم يكن فاجنر يشعر - كما أسلفنا - بأى حرج لكون كوزيما زوجة صديقه الوفي هانز بيلو وابنة صديقه الحميم فرانز ليست ، بل على العكس من ذلك كانت هذه العقبات الصغيرة حافزاً له على التمسك بها ومحركاً لمشاعره المشبوبة التي أخذت جذوتها تجف . ولم يضيق بأن يكون حبه الجديد مأساة جديدة ، بل انه ليسترد شبابه وقوته وصموده كلما عاش في مأساة ، وقد وصف ذلك قائلاً : « كانت أعيننا تتلاقى فنحس أن رغبة تطحننا في أن يعترف أحدنا بالحقيقة للآخر ، ولم تكن في حاجة الى أن نتكلم كي ندرك الشقاء اللانهائي

الذي يثقل اكتافنا » . وأغلب الظن أنهما لم يضيقا بهذا الشقاء ، رغم جهده في تصوير حياته تصويراً أليماً ، وكأنما تحركه موهبته ككاتب تراجيدى فيكتب تلك العبارة التي تهز كوزيما حين يقول : « كم يحس الانسان تعاسة الحياة أيام الأعياد ، اننى أشعر بالعجز الكامل ساعة أرغب في مصارحتها بحبى ، ولن أستطيع أن أعبر لها عنه في غمار انفعالة الموت » .

هكذا تخون كوزيما زوجها مع فاجنر دون أن تخدش حياته سوقية الخيانة الزوجية، وأنه لا يدرك أنه يرتكب جرماً ، حتى لكأنه مزدوج الشخصية ، فهو الى جانب خيانتته لهانز نجده مخلصاً له في صداقته سعيداً بالاحتفاظ بوده وأعجابه . وكأنما يرى أن عقبريته وفنه يبرران له هذا المسلك ويبيحان له ما حُرم على الآخرين . خلال ذلك الأسبوع نفسه التقى جسداً فحملت منه كوزيما ابنتها « إيزولده » ، وضعتها بعد تسعة أشهر وهي ما تزال زوجة لهانز ، ويسرع فاجنر ساعة وضعها ليقدم تهانيه الحارة الى زوجها المخدوع .

أقام الزوجان في ضيافة صديقهما بقصر بيليت صيفاً كاملاً حافلاً بالسعادة ، ثم رحلا وعرف الشقاء طريقه الى قلب فاجنر وزاده الخريف الزاحف اكتئاباً . ولم يطق فاجنر بعد كوزيما فأقنع الملك باستقدام هانز ليعمل قائداً للاوركسترا الملكى . ويرحب الملك فيدعو هانز الذى يقبل هو وزوجته كوزيما فى أعقاب الخريف، ويستأنف فاجنر سعادته من جديد .

لم يكن أغلب البافاريين يشاركون مليكهم حبه لفاجنر بل كان بعضهم ينظر الى صداقتهم نظرة مليئة بالشك والظنون، وكانت عيون الأعداء جادة في البحث من هفوة لفاجنر كي يقيموا الدنيا كلها عليه . ويبدو أن عيناً ما قد لمحت الحنان المتبادل بين فاجنر وكوزيما

ودب النشاط الفنى فى فاجنر فبدأ يخطط اوبراه الجديدة «پارتسيقال» ، ويكتب سيرة حياته التى أسمها «حياتى» ، ويقوى تأثيره على الملك فى غير المجال الفنى حتى يصير حاكماً مستتراً وراء الحاكم ، غير أن الأوضاع الديموقراطية فى مملكة بافاريا ووجود البرلمان ويقظة الاسرة المالكة حالت دون وصول مشروعاته الى مراحل التنفيذ .

ورحل فاجنر ذات يوم الى ميونيخ فصحبه الملك مودعاً حتى محطة السكة الحديدية . وقد أثار هذا الحدث غير المألوف والخارج على التقاليد الملكية نائرة أعداء فاجنر وجمعوا صفوفهم من جديد فى حملة منظمة قوية بدأت بتجريحه . ولم يكن يعوز أعداءه أسباب الحملة ، فهو رجل يعيش فى ترف القصر الملكى تاركاً زوجته تتضور جوعاً وتحترف مهنة «الفسالة» ، ثم يخونها مع زوجة صديق عزيز عليه . كما أنه اشترك فى الماضى فى ثورة درسدن وقاد عصابة من القتلة ومشعلى الحرائق زحفت لتحطم القصر الملكى . وتحركت الاسرة المالكة بدورها محاولة الضغط على لودفيج ، وأبلغه عمه الأمير شارل اعتزام الوزارة تقديم استقالتها واحتمال قيام ثورة يشترك فيها الجيش تطيح بالاسرة المالكة كلها .

ونجحت الحملة ، وتخاذلت مقاومة لودفيج بعد صمود بطولي طويل ، وقبيل أن يذهب سكرتيره الى فاجنر ليبلغه أسف الملك واضطراره الى أن يطلب اليه مغادرة بافاريا فى أقرب وقت والبقاء بعيداً عنها عدة أشهر ، وحمل سكرتيره رسالة صغيرة يودعه فيها قائلاً :

صديقى العزيز

« يحزننى أن أجدنى مدفوعاً الى أن أطلب اليك الاستجابة لرغبتى التى ينقلها اليك سكرتيرى ، وثق أنى لم أفعل ذلك الا مرغماً . ان الود الذى أحمله لك بين جوانحى ثابت

فما لبثت الصحف المعادية أن شتهرت به . وكانت تلك صدمة للودفيج الذى رفض تصديق ذلك وقال : « لا اصدق أن العلاقة بين فاجنر وزوجة هانز تتخطى حدود الصداقة ، والا كان ذلك أمراً بشعاً » .

ثم انتقلت الصحف من الحديث عن سلوك فاجنر الى الاحتجاج على وجود رجل أجنبى المولد والثقافة فى بلاط الملك الشاب . ورغم ذلك بعث الملك الى فاجنر بكلمات مطمئنة :

« ما أتعف أولئك الناس من قليلى الإدراك الذين يرجفون بفضبى عليك . انهم لا يتصورون ، ولا يملكون أن يتصوروا عمق صداقتنا . اغفر لهم فانهم يجهلون ما يصنعون . آمل أن أراك قريباً ، ولك ودى العميق الدائم . صديقك المخلص : لودفيج » .

ويطمئن فاجنر ويلتمس مقابلة الملك ، ومن الغريب الا يؤذن له فى المقابلة ، فتعاوده الشكوك ويبعث الى الملك برسالة يطلب فيها ان يوضح له بصراحة ان كان عليه أن يستمر فى ضيافته أم يرحل ، ويطمئن الملك فاجنر للمرة الثانية برسالة يقول فيها :

« ابقى يا صديقى . سيعود كل شىء رائعاً كما كان من قبل . اننى الآن مشغول يكاد العمل يقتلنى ... صديقك : لودفيج » .

وهكذا كانت ثقة الملك واصراره أقوى من حملة الصحف المعادية . ومرت العاصفة ، وعاد فاجنر الى عمله وان تكن كوزيما قد رحلت عنه فى رفقة زوجها الى بودابست .

ابتسمت الحياة لفاجنر وقدم عرضاً لاوبراه «تريستان وايزولده» حقق نجاحاً مذهلاً أخرج الالسنه المعادية . ثم انتقل الى قصر «هوهنشوانجو» حيث يقيم الملك نفسه ، يشغل كل منهما جناحاً لكنهما يقضيان أكثر وقتهما معاً ويتنزهان فى عربة وسط الخمائل الممتدة .

(٩)

العش الملعون

حمل فاجنر همومه ومضى الى صديقيه هانز وكوزيما ، وقرأ في عيني صديقه الطيب الوفي الحزن والمرارة والعتاب المستخفى . ومع ذلك لم يستطع فاجنر أن يحول قلبه عن كوزيما ، ذلك أن كوزيما لم تعد تمثل عنده امرأة يهواها أو يأنس إليها ، بل حياته نفسها سينحيل عليه أن يحيها من دونها ، كذلك لم تعد كوزيما تشغل نفسها بشيء آخر غير حبها لفاجنر . وقد ضاقت باختلاس لحظات سعادتها معه فاتخذت قرارها الصارم بهجر زوجها والهروب معه .

مضى الخائن فاجنر وكوزيما الى بيت استأجراه في جنيف ملعونين من المجتمع فحاولا تجنبه . ورغم أن المنزل كان في طرف المدينة ، غير أنهما أحسا عيونا ترقبهما ، فأوغلا في سويسرا حتى وجدا ضيعة صغيرة تدعى « تريشين » على مشارف مدينة « لوسرن » المطلّة على بحيرة « الكانتونات الأربعة » ، ضيعة رائعة الجمال تحيط بها مرتفعات وجبال وأشجار ومياه ، وخلا فاجنر الى ابداعه الفني وقد تجمع له كل ما يساعد عبقريته على التفتح والازدهار ، وأنصت الى أطياف إبطاله الذين يخلقهم ، وغمس روحه في الموسيقى معاشاً ذاته المتجسدة في بطله الجديد « پارتسيفال » ، بينما اظلمت الدنيا في عيني هانز الذي يفقد زوجته وصديقه ، رفيقته واستاذة ، ماضيه ومستقبله ، ثم استسلم للأمر الواقع وطلق زوجته الفارة الخائنة ، بعد أن أنجبت « ايلا » ابنتها الثانية من فاجنر ، ويتساءل مفجوعاً : « هل يمكن أن نقارن سمو أعمال فاجنر بوضاعة سلوكه الشخصي ؟ » .

مدى الدهر . وأرجو أن ترمى أنت بدورك صداقتك لى ، تلك الصداقة التى أعتقد عن ادراك حقيقى أننى جدير بها . ومن ذا الذى يستطيع أن يفرق بيننا مهما نباعدنا . اعلم أن عواطفنا متحدة ، وأنك قادر على أن تدرك مدى المي ، وتأكد أنى لم أجد حلاً آخر ، فلا تشك في اخلاص أفضل أصدقائك وما ذلك الا حدث عابر .

صديقك المخلص حتى الموت : « لودفيج »

وتقبل فاجنر الأمر في أسى عميق وكتب الى لودفيج :

« وداعاً يا ملكي العزيز . ولنتذكر صديقك الذى سيظل مخلصاً لك أبد الدهر : ريتشارد فاجنر » (٢) .

وغادر فاجنر ميونيخ مجهداً متهاك الجسد والروح ، تتميزق روحه وهو يودع هذا العالم الاسطوري الذى أمضى فيه تسعة عشر شهراً مضت وكأنها حلم قصير وانتهت ليواجه أقصى محنة عرفها خلال أعوامه الثلاثة والخمسين . حقاً لقد ملأ هذا الفراق نفس لودفيج الثانى المرارة ، غير أنه كان بالنسبة لفاجنر قضاء على أحلامه الكبرى وانتصاراً بشعاً لحملة الحقد والحسد والتآمر الوضع .

ومع كل خطوة خطاها فاجنر بعيداً عن ميونيخ كان أمله في بناء المسرح المثالى يتقوض ، بينما يعظم شبح الدائنين ومديرى المسارح ليسد أمامه الطريق . ويعود من جديد يصفى الى تفريع « مينا » ويعيد علاقته بما تيلده ماير فى اللحظة عينها التى يحس فيها بأنه مشدود الى كوزيما .

★★★

(٢) نقلت نصوص خطابات لودفيج الثانى عن كتاب :

Zjdenko Von Kraft; Richard Wagner, Une Vie Dramatique, Paris 1967.

صغيرة تتكون من ستة عشر عازفاً بقيادة هانز ريبختر الذى أصبح فيما بعد أشهر قائد لموسيقى فاغنر فى ألمانيا ، حتى اذا أشرقت شمس عيد الميلاد (وكان يوم ميلادها هو يوم ميلاد المسيح) ، اصطفت الاوركسترا على الدرج تطلق الأنغام التى داعبت آذان الحبيبة النائمة فاستيقظت على عالم حالم تتردد فيه كلمات فاغنر الحانية تنفذ الى أعماقها :

فى كُنْفِكَ يتزايد ابداعى

واحسُ سكُوناً واستقراراً حولى

افكارك افكارُ الحب .

والتضحية رَكَنَ اليها فنى

ووجدت بصدرك

بعد معارك أيامى

مأوى الأبدى الهادئ

بيتاً مِعْطاءً فى دنيا الأحلام .

تبعث فيه أمجاد بلادى الخالدة ،

أبطال أساطير

ملأت أعيننا ،

عاشت بين حنايانا ،

دوّت رنة فرح معلنة :

رزقكما الله وليداً اسمه

سيجفريد

فأصيحى السمع لهدى الأنغام .

لكما تصدح موسيقي

ما أعظمها هبة

وظل فاغنر يعاشر كوزيما معاشرة غير شرعية ، ولم يعقد عليها الا بعد عام كامل من ميلاد طفله الثالث منها وهو سيجفريد عام ١٨٦٩ . وتوفيت زوجته التى نسيها ولم يكلف خاطره حتى الاشتراك فى مراسم دفنها ، واكتفى ليربح ضميره بأن توجه الى قبرها بعد حين ليسجل فوق شاهده عبارة تأبين تنضح بالتفاهة والنفاق : « اننا نحسد هذه المخلوقة التى تخلت أخيراً عن المعركة دون أن نألم !! » .

وتعد فترة الأعوام الخمسة التى أمضاها فاغنر فى بيت « نريشين » الشاعرى القائم على مرتفع تحيط به جبال تغطى قممها الثلوج تتراءى عبر أغصان الصفصاف الراضة ، من اخصب فترات ابداعه ، اختلطت خلالها عناصر متشابكة : عناصر الابداع الفنى وفورة العقل الباطن المثير وذكريات الماضى وانفعالات الحاضر والرغبة فى تنظيم الأفكار والصور الناطقة ، وهذا السيل العاتى الذى لا يمكن تطويعه الا فى خدمة العبقرية وفى ظلها ، فقد أنهى فيها وضع موسيقى ثلاث اوبرات من الرباعية « ذهب الراين » ، (١٨٦٩) و « فالكيورا » و « سيجفريد » عام ١٨٧٠ ، كما بدأ وضع موسيقى « غروب الآلهة » ، وقد نميز ابداعه بالهدوء والعمق والقوة والأصالة .

هناك كتب فاغنر « انشودة سيجفريد الرعوية » (٣) ، تخليداً لذكرى ميلاد ولده سيجفريد الذى فرح به أيما الفرح ، وتحية وفاء لزوجته كوزيما التى منحتة سعادة لم يعرفها من قبل مع غيرها . وشاء فاغنر أن يكون عزف هذه المقطوعة مفاجأة لزوجته صباح عيد ميلادها فأخذ يدرب عليها سراً اوركسترا

نهر الراين » - يشكل في النهاية وحدة متشابكة الأجزاء متكاملة البناء (٤) .

★ ★ ★

وبالرغم من السعادة التي ذاقها فاجنر في « تريشين » في رفقة كوزيما التي أعانته بثقافتها وحيويتها وحبها على أن يضع الحان أعظم أعماله وأروعها في التعبير عن وجهة نظره في خلق أوبرا جديدة ، فإنه لا يكاد يرى جوديت جوتييه زوجة كاتول منديس ابنة العشرين ربيعاً التي زارته لتسكب في مسامعه عبارات أعجابها وتقديسها حتى يعود قلبه ثانية الى هذا الخفق الذي لازمه طيلة حياته، ويستشعر لهفته في أن يضم هذه الانثى البضة الفاتنة الى صدره . غازلها ولم تصدّه فهام بها ، وعرف فاجنر مأساة حب جديدة وهو على أبواب الستين من عمره ، حتى اذا ما سافرت الى باريس أخذ يبعث اليها برسائل ملهوفة يسميها فيها « روحه » و « الأمل الذي لا يستطيع الحياة بدونه » .

كانت جوديت ثرية وكريمة ، تفدق عليه هداياها ، وتبعث اليه بتلك الأشياء التي جن بها منذ شبابه ، وهي الثياب الثمينة الرائعة الألوان . ويختلط حبه لها بحبه لهداياها حتى يكتب لها مثل هذا الخطاب :

حببتى جوديت

« تسلمت كل ما بعثت به اليّ من النعال المنزلية ، ومن عطر السوسن : انه رائع . غير لئى في حاجة الى كمية كبيرة منه ، لاني أضع

لا يملك أن يمنحنا اياها غير الحب .

هل يمكن أن نلقى فرحة بين حنايانا

أكبر مما تسكبها هدى الموسيقى المرحّة .

وأنا أبرز من بين الأنغام الجذلة

فأضمكما - أنت وولدى متحدتين - الى نفسى ،

بينما تصدح موسيقي بعواطف جياشة

عاشت حتى الآن

كامنة في أعماقى .

لك يا من وهبتنى الحب

نجح فاجنر في ربط أجزاء هذه المقطوعة بفضل الميلودية التي أغدقها عليها ، وباتباعه طريقة تكرار الألحان ذاتها مع احكام ربطها واتقان صياغتها ، فما تكاد الموسيقى تبدأ حتى تنساب وفقاً لبناء المقطوعة وتظل تتدفق دون توقف حتى نهايتها الخافتة . وتنبض ألحانها كلها بالجمال النادر والسحر الخارق والإيحاء السريع واجتذاب المستمع . فروعاً فاجنر هنا تكمن في اختياره أنسب الألحان التي تعبر عن معانى كلماته أفضل تعبير ، ويمضى معها في قوتها ساعة تقوى وفي خفوتها ساعة تخفت . واستطاع عن طريق تكرار الألحان أن يجدد نشاط المستمع ويدفع عنه الملل ويقدم له المادة الموسيقية في أشكال جديدة بتوافق الألحان ، وتنوع المقامات ، وربط هذه الألحان بألحان أخرى وردت بأوبراته - مثل لحن سيغفريد « البطل وهو يهبط من الجبل الى

عاطفية الى نهايتها . لم يكن يصادف حباً حتى يحوله الى عمل فنى يستغرق في وصفه والحديث عنه حتى ليتصور أنه قد روى ظمأه منه . كان يكتفى من تجاربه الغرامية بالحياة مع خيالاتها واطيافها . ان كل مفامراته توحى الينا بأنه لم يكن يبحث عن المرأة بقدر ما كان يبحث عن شيء خبيء وغريب وراءها . ترى هل كان يبحث عن وسيلة لاشباع شهوانيته النهمة ام عن وسيلة لارضاء غروره وكبريائه التى جرحت يوماً ، ام عن الانتصار والنجاح اللذين هام حياته كلها بتحقيقهما ، أم هذه الحالة النفسية - التى تحدثنا عنها من قبل - التى يحققها له العشق والتى تلهب حواسه الفنية وقدراته الابداعية حتى تشغله عن حبه محاولة تحويله الى عمل فنى ، أم كلها مجتمعة ؟ .

هناك شيء لا ريب فيه ، وهو أن غرامياته الكثيرة هى سر خصوبة ابداعه الفنى . ولو تفرغ فاغنر للاستمتاع بغرامياته فحسب لحرمننا من ابداعه الفنى ، ولو لم يكن شهوانياً مفرطاً لما تعدد انتاجه وتلون الى هذا الحد . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يغفر له عشاق فنه نزواته وخياناته لأنها هى التى خلقت لهم أعماله الفنية الخالدة .

ولنستمع الى هذا الدفاع الذى يكتبه مارسيل بريون فى مقاله « فاغنر بطل ماساته الذاتية » (٥) :

« اننا نخطئ فهم شخصية فاغنر اذا رأينا فى قبوله نقود الآخرين أو طلبه لها أحياناً نوعاً من التطفل والتناول الوقح .

نصف رجاجة منه فى حمامى وانا كثير التردد عليه .

أحبك دائماً يا جميلتى ومصصدر دفتى جوديث .

اننى أحن الى ارتداء ثياب من « الساتان » فهو النوع الوحيد من بين الانسجة الحريرية التى احس فيها بالمتعة ...

أما ما نسيت ان أقوله لك مع انه ما دفعنى للكتابة اليك مرة ثانية يا حبيبتى الفاليلة جوديث فهو النعال المنزلية ... اننى افضل ان تكون بغير كعوب .

وحين يلفظ فاغنر انفاسه الأخيرة فى مدينة البندقية يكون رافلاً فى عباءة ثمينة من هذه الثياب الحريرية التى كانت جوديث تمده بها . وقبل موته بساعات كان قد بدأ يكتب بحثاً عن « الانوثة فى أعماق الرجل » ، وعلى بعد خطوات منه ورقة بيضاء وحيدة خط عليها كلمتين فريدتين أشبه بجملته ناقصة ، منها بوصية مجنونة وهما « الحب ... والماسة » .

ولكن هل ذاق فاغنر الحب حقاً وهل عرف

الماسة ؟ .

اننا نريد أن نتوقف هنا قليلاً لنتساءل عن هذا النوع الغريب من الحب الذى كان يسكن أعماق فاغنر ، وقد رأينا غزواته العديدة وتجاربه العاطفية العاصفة .

لقد رأينا كيف كان فاغنر لا يحيا تجربة

حياته . أى واجب يمكن أن يفرضه الإنسان
على نفسه أهم من هذا الواجب ؟ »

ترى الى أى حد يمكن أن يقنعنا دفاع
مارسيل بريون ؟ وإلى أى حد يمكن أن نفرض
الطرف عن نزواته وخياناته ونحن مدينون لها
بهذه المنجزات الفنية الخالدة ؟

★ ★ ★

(١٠)

تحقيق الأمل : بايروت قمة النجاح

ايقظت كوزيما في قلب فاجنر أمله في إقامة
مسرحه الجديد بعدما ذوى هذا الأمل بطرده
من جنة لودفيج ، ذلك أن كوزيما كانت قد
أصبحت شريكة لفاجنر في هذا الأمل ملهوفة
هى الأخرى على تحقيقه باذلة من أجل ذلك
فكرها وجهدها . وإذا كانت اللعنة قد انقضت
عن سماء « ترييشين » في السنتين الأخيرتين ،
وبدأ الأصدقاء يتوافدون على عش غرامهما
المجنون ، فقد أصبح على كوزيما أن تقوض
أسوار العزلة من حول فاجنر الذى يمثل
مجدها هي . هكذا وقع اختيارهما على مدينة
« بايروت » تلك العاصمة الصغيرة القديمة في
شمال بافاريا والبعيدة عن صخب المدن الكبرى
والتي تجمع بين هدوء الريف وسحره وسهولة
المواصلات التي تربطها بما حولها من مدن .

بعث فاجنر الى أعضاء بلدية بايروت معرباً
عن رغبته في أن يكون مواطناً بمدينتهم ، فرحب
أعضاؤها بطلبه ومنحوه صفة المواطن التي
عدوها شرفاً لمدينتهم . وقدم فاجنر وكوزيما
الى بايروت عام ١٨٧٢ ، وتملك - لأول مرة
في حياته - قطعة أرض فضاء مربعة مقفرة الا من
العشب ، منحتها البلدية اياه لكي يقيم عليها

ان هؤلاء الذين يشتهرون بفاجنر لأنه كان
يمد يده كثيراً طالباً المال من أصدقائه ،
ولأنه كان يتطفل على مائدة « فيريندونك »
في حين كان يحب مائيلده زوجة مضيفه
الذى يقدم له ماله وجهده ليشق طريقه
الى النجاح ، ولأنه تلقى معاشاً شهرياً من
والدة عشيقته جيسى لوسو خلال فترة
قصيرة ، ولأنه استغل تفانى صديقه هانز
بيلو حتى دفعه الى تطبيق زوجته ليتزوج
هو بها ، ان هؤلاء ينسون ظروف الاضطراب
والتشرد التي مر بها الموسيقي خلال
النصف الأول من القرن التاسع عشر . فلم
تكن ثمة ضمانات للعيش ولا روابط قوية
بين الموسيقيين ودور نشر النصوص
الموسيقية ، كما كان التقدير الذى يصيبه
الموسيقي في ساعات نجاحه قليل النفع ،
ولم تكن لدى فاجنر غير فكرة واحدة
تشغل باله ، وغير موهبة واحدة تستأثر
به ، ومن ثم تغانى في عمله وتفرغ له . بل
ان غرامياته نفسها لم تكن الا حافزاً له على
الابداع الفنى ، وكان يؤمن في سريره بأن
على الجميع ان يقدموا أنفسهم قرباناً من
أجل هذا الابداع كما قدم هو نفسه قرباناً ،
ولهذا فلم يكن يستشعر غضاظة في قبول
النقود حتى لو كانت نقود امرأة ، طالما أنها
ضرورية ولازمة لعمله الفنى الذى يعد
انجازه كل شيء بالنسبة له .

ان فاجنر لم يشغل باله قط بالاتهامات
التي اثيرت ضده : اتهامات اللامبالاة
والاستهتار وفساد الضمير في طريقة حصوله
على المال ، ذلك أن فكره لم يكن مشغولاً الا
بشيء واحد هو تجسيد الموسيقى التي
تسكن أعماقه وصياغتها وايقظها الى
البشرية التي يحس أن عليه أن يمنحها

فاجنر نفسه جميع جاساته ، معلقاً على كل شيء متحدثاً في كل شيء ، وهو يقطع الحجرة جيئةً وذهاباً . تم زاره صديق ثالث هو أنطون بروكنر عازف الاورغن في البلاط الملكي ليهدي اليه احدى سيمفونياته .

وانتهى بناء المسرح ونصب فوقه السفف الخشبي ، ولم يبق الا الاعداد والتجهيز والتأثيث ، وهي امور تتطلب كثيراً من المال الذي لم يتوفر بعد أن قدم جميع اصدقائه في المانيا ما يملكون . ومرت سحابة يأس لم يخفف من ثقلها الا اسم «لودفيج» حين طاف بخاطرده . وشيئاً فشيئاً بدأت نافذة الأمل تتفتح في عسر ، لان الطريق الى لودفيج كان موصداً وان بقي قلبه عامراً بصداقة فاجنر والاعجاب به .

بدا فاجنر محاولة الاتصال بمنقذه الأخير ، فكتب رسالة الى « لودفيج الثاني » . وتخبر فون فيليب سكرتير الملك الفرصة لكي يعرضها عليه وليحدثه عن العقبات التي تعترض تحقيق حلم فاجنر ، ونجح في اثارة حماسة الملك لتأييد المشروع الذي كان حلم لودفيج نفسه من قبل . وماذا تكون ثلاثمائة ألف فرنك الى جانب الأموال الطائلة التي ينفقها على بناء قصوره الشامخة في أعالي جبال بافاريا ، وأسرع الملك الى القلم يكتب الى صديقه :

صديقي العزيز

« اتوسل اليك من اعماق قلبي أن تغفر لي اني أمضيت وقتاً طويلاً دون أن اكتب اليك . لقد شغلتنى مهامى التاريخية ، ولم تترك لي وقتاً فراغاً ، فلعلك غير حائق عليّ من أجل ذلك ايها الصديق العظيم . وانه ليعزيني أننى اتفق في حسن معرفتك بى وبصداقتى الخالصة لك ، واعجابى الفائق بعملك الرائع النادر

مسرحه الجديد الذى أصبح فيما بعد كعبة يحج اليها كل عام مئات الآلاف من البشر .

وتأسست في انحاء المانيا كلها « جمعيات فاجنر » التي تجمع التبرعات وتدعو لاقامة مسرح بايرويت . ولم يحل يوم ٢٢ مايو ١٨٧٢ حتى وضع فاجنر حجر الأساس وهو يهمس : « لتكن مباركا ايها الحجر ، وليخلدك الزمن راسخاً حيث أنت » .

ثم توجه الى قاعة اوبرا مارجرافيات مساء حيث قاد السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، وعاد في المساء الى « فيللا فانفريد » التي يسكن بها والتي يمكن ترجمة اسمها الى « الحلم الهادى » وأغمض عينيه وأصدقاء تصفيق الاعجاب والتقدير نرن في اذنيه ، وابتسم والنوم يداعب جفنيه ، وكانت ليلة رائعة ختم بها يوماً من أجمل أيام حياته ، صادف يوم ميلاده الثامن والخمسين .

لم تمض شهور حتى جاء فرانز ليست الذي كان قد قاطع فاجنر منذ فرت معه ابنته كوزيما هاجرة زوجها مطلقة الفضائح على اللسنة . وما كاد ليست يجلس الى احفاده حتى نسى غضبه وغفر لابنته وفاجنر خطيئتهما . لقد وجد بيتاً واحفادا يخففون أحزان شيخوخته وهو من ختم حياته قسيساً حرام عليه أن بنعم بالحياة الزوجية بعد أن وهب نفسه للكنيسة والفن .

وفي صيف عام ١٨٧٣ وفد على فاجنر صديق قديم من اصدقائه دوسدن هو النحات جوستلف كيشنر ونحت له تمثالاً نصيفاً . ولكن فاجنر لا يمكنه أن يطيل الجلوس حتى يستطيع صديقه أن يتم عمله في هدوء . وينحت الصديق تمثالاً نصيفاً لكوزيما يحضر

المثالي . ان مشاعري نحولك مستقرة في قلبي حتى انه لمن الجنون أن يظن أحد أني تخليت عن التفكير فيك وفي مشروعك . كلا ثم كلا . يجب الا ينتهى مشروعك الى هذا المصير ، وان تنقذه بجميع المساعدات . لا تفقد شجاعتك . وامنحنى سعادة الكتابة اليّ قريباً . . . » .

٢٥ يناير ١٩٧٤

المخلص لك : « لودفيج »

وهكذا انقلد المشروع ، وقام مسرح بايروت بقاعته التي صممها سيمر على هوى فاجنر لتكون معبداً تتحرك في قلوب المجتمعين داخله انفعالات الخشوع التي تحركها الشعائر الدينية المقدسة .

وقد اقترن انتهاء اعداد المسرح بانتهاء فاجنر من موسيقى « غروب الآلهة » التي تكتمل بها « رباعية الخاتم » .

ولما كان فاجنر في حاجة ماسة الى اموال تعينه على اخراج الرباعية واعداد الفنانين والمغنيات واختيار الديكور والملابس فقد طاف في رحلة بفيينا وبرلين وهانوفر حيث استقبل بحفاوة تفوق الحفاوة التي يستقبل بها الملوك . ولم يهدأ فاجنر منذ عاد من رحلته ، فان اخراج « رباعية الخاتم » كان يثقل كاهله ، لان ظهور هذه الرباعية على خشبة ذلك المسرح لن يكون الا امتحاناً عسيراً له ولأحلامه وتطلعاته ، فهي التطبيق العملي لنظريته الجديدة عن فن المستقبل ، عن الفن المكتمل وعن الاوبرا .

ثم تتألق أعضاء أول مهرجان لموسيقى فاجنر باخراج « رباعية خاتم النيبيلونج » على مسرح بايروت ، وتميد المدينة كلها بأصدقاء فاجنر وعشاق الموسيقى من مختلف أنحاء

ألمانيا . ويسرع لودفيج الثاني قبل ليلة الافتتاح ليشهد فرحة ميلاد العمل الذي ساهم في تحقيقه ، وبدخل بايروت خلصة ويختلي بفاجنر في قصر « الارميتاج » ، ثم يشهد مسرحيات الخاتم الأربع في الليالي الأربع المتتالية ، ويجلس الملك الى جانب فاجنر في بساطة من يأتي أمراً عادياً ، مع أن ذلك كان يمثل حدثاً خطيراً في ميونيخ منذ سنوات لو أنه وقع . وينسى الملك خلال الحلم الرائع الذي تمثله « الرباعية » مشاكل ملكه وهموم قلبه والصراع المستعر في أعماقه ويسترد شبابه وحماسته ، فيضفى ذلك سعادة كبرى على فاجنر ، ويحس وهو في مقصورته أنه يتلقى قرباناً ملكياً خالصاً له وحده .

كما شهد العرض الأول الامبراطور ولهم الذي حضر في ابهة الابطارة تصطف الجماهير على الجانبين لتحيته ، ويضفط على يد فاجنر مهناً ، غير أنه لا يشهد غير مسرحيتي ذهب الراين وفالكيورا ، ثم يرحل ليشهد عرضاً عسكرياً في مدينة بايلسبرج ، وكأنما اتى لمجرد القيام بواجب تفرضه عليه التقاليد .

وفي الحفل الختامي للمهرجان تجمع الأصدقاء ليحيوا استاذهم وهو مشغول الفكر بنقد عمله وتعداد أخطائه ، وقد أحس مرارة حين تقدم جيو فاني لوكا ووضع تاجاً حقيقياً على رأسه ، فتقبله وان طوى نفسه على مرارة نفوق ما ينطوى عليه ارتداؤه التاج من سخرية ، حتى اذا أوشك الحفل على الانتهاء توقف أمام فرانز ليست وتطلع الى عينيه قائلاً : « هذا هو الانسان الذي يستحق التمجيد كله ، لقد آمن بي يوم أنكرني الجميع ، ولولاه لما استمعتم الى لحن واحد من الحاني . اننى مدين بوجودي وبكل ما املك لصديقي الغالي الرائع فرانز ليست » .

أمام هذه المعجزة الفنية أن نحول بين أنفسنا وبين الاحساس بحيرة « مايي » في اللحظة التي يضع فيها « سيغفريد » حطام سيف أبيه في الكور لكي يعيد سبكه من جديد ، ولعل كبرياء نيتشه حالت بينه وبين أن يحتمل مثل هذه الاستكانة ، ولعل بعض عبارات فاجنر القاسية قد جرحت رقة احساس نيتشه .

ويبدو أن شوريه محق في قوله هذا لأن نيتشه المرهف الاحساس والذي لا يجرى خياله الا الى الامور السامية النبيلة يعجز عن فهم مثل هذه المشاهد ، فهو لا يرى الا الانسان الأعلى . وهكذا ترك نيتشه بايروييت بلدة آماله المضیعة وسط المهرجان ورحل .

ثم التقى نيتشه بفاجنر مرة أخيرة بعد شهرين في سورنتو ، غير أن اللقاء لم يغير شيئاً ، بل تحول الى وداع نهائي بعد أن جرى اسم « بارتسيفال » على شفتي فاجنر ظاناً أنه قد يصاح ما بينهما ، فاذا نيتشه يحس في هذا الاسم استسلاماً من فاجنر للعقيدة المسيحية ، فيصمت ثم يفترقان حيث يتابع فاجنر السير الى القمة وينزوي نيتشه في عزلته الرائعة دون أن يلنقيا بعد ذلك أبداً .

ورغم أن صداقته الجديدة للكونت جوبينو وهو كاتب عبقرى أيضاً أخذت تعوضه عن النقص الذي استشعره لغياب نيتشه ، الا أنه قد بلغ ما كان يرجوه وحسب ما كان يرجوه . ذلك أنه كان قد كتب الى صديقه بيلو في ١٨ مايو ١٨٦٤ ذلك الخطاب الشهير الذي رسم فيه خطة مستقبله ونبأ فيه بانتهاء « رباعية الخاتم » عام ١٨٦٨ وعرض بارتسيفال عام ١٨٨٢ ، بل لقد تنبأ بوفاته في العام الذي يتلو تقديم بارتسيفال أي عام ١٨٨٣ . ولسنا نعتقد أنه اختار هذا التاريخ في لحظة انقباض

وضم فرانزليست الى صدره ، فساد تأثر عميق ضاع معه أثر سخرية التاج التي احسها ، واختفى المرح حتى جهد فاجنر في أن يعيد الى الحفل بهجته ولم ينجح الا حينما قال : « لنكف الآن عن ذكر الكلمات العاقلة » .

وتقاطر الزوار على بيت فاجنر ، ومن بينهم امبراطور البرازيل وحييبة روحه الغالية جوديت جوتييه ، وحرّم هانز فون بيلو وحده من حضور حفل الافتتاح ومن مشاهدة المسرح الذي دفع لاقامته أربعة آلاف فرنك ، وهي ما تمثل واحداً من خمسة وعشرين جزءاً من مجموع ما قدمته الامة الألمانية كلها له . ومع هذا يكتب هانز الى ابنته لويزا فون ويلز بعد جولة في أمريكا قدم خلالها مائة وتسعة وثلاثين حفلاً موسيقياً : « لقد حرمنى القدر وغدر العالم - أنا وحدي دون غيرى ممن هم أقل جدارة منى - من أن أشهد أهم حدث في تاريخ الفن » .

والغريب أن هذا الحدث الهام كان سبباً في أن يفقد فاجنر واحداً من أهم أنصاره ودعائه وهو فريدريك نيتشه الذى كان قد جعل من نفسه نبياً مبشراً بالدين الفاجنرى ، فقد رأى نيتشه في « رباعية الخاتم » صورة هزيلة بالنسبة لما كان يتوقع أن يشاهده ، ورأى أن فاجنر لم ينفذ في عمله ما دعا اليه في كتابته النظرية ، وخلف فاجنر وراءه محزوناً ومضى .

وقد اضطر ادوار شوريه وهو أحد أصدقاء فاجنر الحميمين واشهر المعجبين به أن يكتفى بأن يضغط في عجلة على يد صديقه ثم يقول : « كان على فاجنر أن يبقى سيداً وسط هذه الزوينة التي أثارها ، ولم يكن يستطيع النظر الى اصدقائه الا خلسة . ونحن لم نكن نستطيع

نفسى ، وانما لأنه كان يعرف أنه سيبلغ في
پارتسيقال مرحلة الكمال التى لا يستطيع أن
يذهب الى أبعد منها ، وأنه بتقديمها لا يبقى
له ما يقدمه . والحقيقة أنه نجح فى أن يخلق
لغة موسيقية جديدة تماماً تبقى على الزمن
لفتة هو دون غيره من الموسيقيين . لقد تطلب
انجاز العمل الفنى الشامل بناء مسرح يصمم
على وفق رغبته، وقد أصبح يملك هذا المسرح .
وأخيراً فإنه ينعم بأسعد حياة عائلية حلم بأن
يعيشها يوماً .

وإذا كان النجاح الذى حققه فاجنر قد
أحدث دويماً كبيراً إلا أن الحقيقة المؤلمة أنه قد
كلفه نفقات طائلة فارتفعت خسائره الى حد
فشل معه فى تخفيف آثارها منحه الملوك
ومساهمات الأصدقاء . وقد بقي المسرح مغلق
الأبواب خلال الأعوام التسعة التى أعقبت
افتتاحه عام ١٨٧٣ اذ ارتفعت الخسارة بعد
أن وضحت نفقات المهرجان النهائية فبلغت
مائة وخمسين ألف مارك عاد فاجنر بسببها
الى حياة الكدح والأسفار ، فبدأ بالذهاب الى
لندن ليقوم بعشرين حفلاً موسيقياً مقابل
خمسائة جنيه عن كل واحد منها ، غير أنه
ساعة عودته لم يقبض الا سبعمائة جنيه ذهبت
بدورها لسداد ديون بايروت .

ومهما تكن الخسارة المادية ، فإن فاجنر
كان يقابل بالترحاب والتقدير ، اذ استقبله فى
مقصورته أمير ويلز الذى ورث عرش بريطانيا
فيما بعد (الملك ادوارد السابع) ، كما
استقبلته الملكة مثلما استقبلته عام ١٨٥٥ وان
استقبلته هذه المرة فى قصر وندسور بدلاً من
قصر باكينجهام ، ولم يكن الا لقاء رتيباً فاتراً
لم يترك صدًى طيباً فى قلبه فقرر الا يعود ثانية
الى إنجلترا ، رغم ذكرياته الطيبة فيها منذ
اثنين وعشرين عاماً .

وبعد أن عاد فاجنر من لندن أحس بأن
نفسه تتمزق ومضى يبحث عن مهرب : ايركب
البحر قاصداً أمريكا وفق ما عرضه عليه مدير
أعماله ؟ غير أنه قرر فى النهاية أن يأوى الى
بيته وينكب على مكتبه ويفاقى بابه ، ويهيم
وحده فى العالم الاسطورى وسط قلعة فرسان
الكأس المقدسة ، ويضع انفسام اوبرا
« پارتسيقال » حتى يسدل الستار على خيالاته
فيعود الى نزهاته اليومية ويجلس على منضدته
المعتادة فى مشرب « انجيرمان » يعب البيرة
سعيداً دون أن يحس حاجة حين تمد له
الخادمة الممتلئة يدها أن ينحنى عليها كما كان
ينحنى على أصابع ملكة إنجلترا النحيلة
المشدودة الجلد .

★ ★ ★

(١١)

خريف العمر :

تزحف الشيخوخة على فاجنر ويحلم
بالاسترخاء فى ايطاليا فيستأجر له طبيب صديق
فى نابولى منزلاً صغيراً بديعاً يقضى فيه شتاء
عام ١٨٨٠ .

وكان فاجنر يعشق شعب جنوبى ايطاليا ،
ويحس الفرح وهو يحيا وسطهم ويحنو على
الشحاذين بعطاياه . وقد شهد صبياً فى
الحادية عشرة من عمره ذات مرة يذرف الدمع
الى جوار حطام بعض تماثيل صغيرة كان مكلفاً
بنقلها فأوقعها أحد السقاة من فوق رأسه وهو
يمر الى جانبه ، فدرس فاجنر بعض النقود فى
جيب الصبى دون أن يتوقف ، حتى اذا عدّها
الصبى وأراد أن يشكره لم يلحق به فاكفى
بأن صاح بأعلى صوته يشكره . ثم شهد بعد
هذا الحادث بدقائق راعياً ينهال على عنزاته

البندقية الحالية ، ويصل الى ميونيخ ليقدم لصديقه الملك لودفيج الثاني عرضاً خاصاً لاوبرا «لوهينجرين» ويعزف له افتتاحية «پارتسيفال» ثم يعود الى بايروت ، بعد عشرة اشهر ونصف من اقامته في ايطاليا الأثيرة الى نفسه .

ثم يقدم لمسرح فيكتوريا ببرلين «رباعية الخاتم» فيستقبل أهلها فاجنر استقبال الأبطال ويقفون في الطرقات والنوافذ وفوق الأسطح والأشجار يشهدون كبار المدعوين .

ثم ينجح فاجنر يوم ١٣ يناير ١٨٨٢ في الانتهاء من موسيقى «پارتسيفال» رغم أزمات الربو التي باتت تثقله ، ويعيش في فرحة كبرى لانتهاء عمله الذي يعده احسن اعماله ، ويرى انه قد بلغ فيه مرحلة الكمال التي لا يستطيع ان يذهب الى أبعد منها ، وأنه لم يعد له ما يقدمه بعدها . غير أن زواج «بلانتينا» ابنة كوزيما من هانز بيلو والتي كبرت وترعرعت في احضان فاجنر وأصبحت اجمل نجم يشرق في بيته قد أصابه بدمر غريب فأحس كأن صدعاً في حياته قد وقع ، وبدا له بيته في بايروت معزلاً رهيباً ، وهكذا حن ثانية الى التجوال ، واستأجر شقة بقصر في البندقية ليكون مهربه في سنوات الشيخوخة المقبلة .

وفي يوم ٢٥ أغسطس يقام حفل زواج بلانتينا ويجلس «ليست» الى البيانو ليعزف لحن الزفاف من اوبرا «لوهينجرين» وسط أربعين مدعواً ، ويحس فاجنر رغم فرحته المأ وهو يرى بلانتينا أول نجم في سمائه يغيب .

ولكن الشيخوخة لا تثني فاجنر عن ان يبدل طاقات جبارة في اخراج اوبرا الأخيرة

بكل قسوة ، فجمع كل حصاده من اللغة الايطالية صارخاً في وجه الراعي القاسي وعاد الى بيته بعدها عابساً منقبض الروح وأنهى بقية يومه مكتئباً . وفي مرة أخرى شهد شابة تجادل بائع خضر وهي في نافذة بالدور السادس تمسك جبلاً تتدلى في نهايته سلة صغيرة بها بعض النقود التي يرفضها البائع فأضاف اليها بعض قطع النقد التي ترضى البائع والفتاة ، ولاح في رضا السلة ترتفع راقصة الى نافذة الفتاة الشابة .

وفي نابولي يحتفل فاجنر بعيد ميلاده الستين احتفالاً رائعاً ، فيخرج هو واسرته المكونة من سبعة افراد هم زوجته وأولادها منه ومن هانز فون بيلو ، ويركبون مع سبعة من أصدقائهم خمسة قوارب تخطر بهم وسط مياه خليج نابولي الفارق في أضواء المدينة الساهرة ، وقد أخذوا معهم «بيينو» المفنى الشعبى يشجيههم بغناؤه بينما ارتفعت بعض دمدومات بركان فيزوف المتألق وسط الليل ساحراً ومخيفاً معاً . ثم يعودون الى البيت فيشتركون في تمثيل الفصل الأول من اوبرا پارتسيفال ، فتجري الفرحة على كل الوجوه ويقول فاجنر : «لعمري هذا يوم من أيام الشباب» .

حتى اذا اهل الصيف بدأت رحلة العودة الى بايروت ، ولكن فاجنر لا يسرع خطاه وسط ايطاليا التي يعشقها بل يتوقف في روما ، وفي پيزا وفلورنسا وسيينا حيث يلتقى بليست ، ويزور كنيسة «الدومو» التي تلهمه الصورة التي صور بها معبد الكأس المقدسة في اوبرا «پارتسيفال» ، وكلف صديقه الرسام جوكوفسكى بأن يرسم صوراً يحاكي فيها صور الكنيسة من الداخل ليستخدمها في تصميم ديكور اوبرا . ثم يمضى شهراً في

يشوف على مقربة من ميپزج حين كان ما يزال تلميذاً لتيودور فينليج .

ويشغل فاجنر نفسه بكتابة بحث طويل عن «دور المرأة في الجماعة» وتنتهى أعياد الكرنفال في البندقية ، وينقر المطر على زجاج النوافذ يوم ١٣ فبراير سنة ١٨٨٣ ، ولا يرفع فاجنر عينيه عن الورقة التي يكتب فيها بل تنقل رأسه وتختنق أنفاسه فتضغط يده على الجرس الذى يرن رنيناً متصلاً تسرع في اثره كوزيما لتجد زوجها راعش الشفتين متقلص العضلات ينظر اليها في فزع وود فتميل رأسه على صدرها حتى يعاوده الهدوء ، ويبدأ النعاس يثقل رأسه المرتاحة على صدرها . ويدخل الطبيب ، وتشير اليه كوزيما أن يعود حتى لا يقلق نومه المريح ، وتظل هى منتصبه حتى لا تميل رأس فاجنر دون أن تعلم أنه لم يعد فى حاجة اليها حيث أصبح شيئاً من الذكريات .

أليس غريباً أن نعرف أن فاجنر قد جلس الى البيانو آخر ليلة في عمره وعزف لحن « نواح حوريات الراين » وأنه همس في اذن كوزيما « لشدهما أعشق هذه الكائنات التي تسكن أعماق » ، ثم صمت الى الأبد وكانما لحق بالحدريات في أعماق النهر الكبير .

★ ★ ★

تجمع شعراء ايطاليا في الصباح وحملوا نعش الموسيقى الخالد اصراراً منهم على نيل شرف وداعه حتى الجندول الجنائزى الذى ابتعد عن درج قصر «قندرامين» حيث كان يعيش الموسيقى الراحل ، ومضى الموكب حاملاً نعشاً تغطيه اغصان أشجار الفار وسعف النخيل ، تبسط السماء فوقه زرقتها الصافية وتمسه الشمس بشعاع حنون ، وتغمس الدور ظلالها

« پارتسيغال » بينما يرن فى اذنيه دوي نجاح « رباعية الخاتم » فى لندن ، واعتزام جامعة اكسفورد منحه أرفع شهادة فخرية ، ثم تقام حفلة العرض الاولى لپارتسيغال فى اغسطس ١٨٨٢ فيحدث عرضها دويًا شبيهاً بدوي السنة الاولى للمهرجان ، ويتقاطر عليها امراء روسيا وانجلترا والنمسا ، غير أن لودفيج الثانى يفيب فيترك فى قلب فاجنر مرارة . ويصعد فاجنر فى حفلة العرض الأخير مساء ٢٩ اغسطس الى مكان قائد الاوركسترا فى بداية الفصل الثالث ويمسك عصا القيادة التي كان قد أسلمها فى الليالى السابقة الى قائدى اوركستراه هيرمان ليفى وفرانز فيشر ، ويقود الاوركسترا بنفسه فى روعة وتآلق وكأنما كان يحس انه يودع بايروييت ومسرحها الكبير . كان ذلك حدثاً صادقاً ، ذلك انه رحل الى البندقية بعد اسبوعين ولم يعد اليها أبداً .

عاش فاجنر فى البندقية موجد القلب يحس اقتراب منيته . وكثيراً ما ارغمه الربو على ان يقطع نزهته فى طرقات البندقية ويجلس على احدى درجات بوابة كنيسة القديس مرقص ليلتقط أنفاسه ، وان لم ينس ان يختار الراوية التي تتبدى له فيها كل روعة البندقية . لقد مات صديقه جوينو ، وتحول نيتشه الى عدو صريح بعد شهوده پارتسيغال التي رأى فيها عودة الى المسيحية ، ولم يعد يجد بهجة فى زيارة « ليست » المحطم المنهوك .

ويمسك فاجنر فى يوم ٢٤ ديسمبر ١٨٨٢ بعضا القبادة مرة أخيرة فى مسرح « فينيتشى » ليحيى عيد ميلاد كوزيما الأربعين . ومن الغريب أن يكون آخر ما يعزفه فاجنر أمام الآخرين هو سيمفونيته الاولى الوحيدة من مقام دو الكبير التي وضعها منذ نصف قرن فى

قبل جثمان كارل ثيبر . وتلفت المشيعون
الى شهقات كلبين مضيا مع الجثمان الى مقره
الاخير كانا يودعان في ألم ، ذلك الرجل
الذي حنا عليهما سنوات طويلة في بيته الكبير .

منذ ذلك اليوم الذي غاب فيه فاجنر في
أعماق الثرى وهو يعزف نوعاً آخر من الحياة
هى هذه الحياة التي يخلدها العمل ما بقى
أناس يعزفونه وأناس يصفون اليه .

في مياه القناة الكبرى محتضنة القارب
المحزون الذى تلطم مجاديفه الماء ، ويتلاصق
الناس بميدان القديس مرقص يذرفون الدمع
وكانهم أطفال مهجورون بعد أن ودعهم
« استأذهم » الألمانى عائداً الى وطنه البعيد .

وعاد جثمان فاجنر يشق شوارع بايروت
على أنغام اللحن الجنائزى في « غروب الآلهة » ،
وعلى أصوات الكوروس الرائع الذى رافق من



المراجع

- BRION, Marcel; **Wagner, Héros de Son Propre Drame**, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- HUGUENIN, I., **Wagner, Des Amours Intéressées**, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- LAVIGNAC, A.; **Le Voyage Artistique à Bayreuth**, Nouvelle Edition, Delagrave, Paris 1960.
- MCKINNY, H. and ANDERSON, W.; **Discovering Music**, American Book Company, N.Y. 1952.
- NEWMAN, E.; **Wagner as Man and Artist**, Victor Gollancz Ltd, London, 1963.
- PANOFSKY, W.; **Richard Wagner, l'Apothéose du Festival**, Collection Genie et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- SCHURE, E.; **Richard Wagner, Son Oeuvre et Son Idée**, Perrin et Cie., Libraires-Editeurs, Paris, 1920.
- VON KRAFT, Z., **Richard Wagner, Une Vie Dramatique**, Editions Buchet/chastel, Paris, 1957.

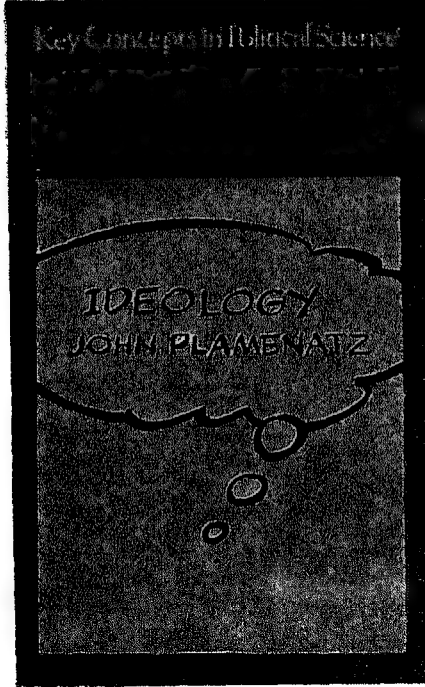
* برناردشو : مولع بفاجنر = ترجمة دكتور ثروت عكاشه

الناشر دار المعارف القاهرة عام ١٩٦٥

* ثروت عكاشه : مولع حذر بفاجنر (تحت الطبع)

الناشر محمد سعيد صباغ بيروت (دار العالم العربى)

★ ★ ★



الأيديولوجيا

ناليق: جون بلا مانتاز
عرض وتحليل: الدكتور قهار محمد سامي

عن طبيعة « الأيديولوجيا » ما هي ؟ وكيف تكون ؟ .

ولقد خلق بنا المؤلف بعيداً في سماوات الفكر الفرنسي ، متبعاً مصادر « الأيديولوجيا » في مقدمات كوندياك Condillac ودراسات باسكال Pascal وروسو Rousseau . ثم

ليس من اليسير على أي كاتب أو باحث مهما بلغ من عمق وأصالة ، أن يعالج مسألة شائكة وعسيرة كمسألة « الأيديولوجيا Ideology » . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول « جون پلامنتاز John Plamentaz » (١) أن يتعرض للمسألة رغم ما فيها من عسر ، فكشف لنا في دراسة عميقة وكلمات رشيفة

Plamentaz, John, Ideology, Macmillan, London 1970.

(١) « جون پلامنتاز » باحث مدقق في النظرية الاجتماعية ، وكاتب مخلص جاد في فلسفة السياسة . ولد في « مونتنيغرو Montenegro » ثم انتقل عام ١٩١٩ إلى إنجلترا حيث تلقى العلم في جامعة أكسفورد . وانتخب عام ١٩٣٦ زميلاً بكلية All Souls College . وفي عام ١٩٥١ انتقل إلى كلية « نيفيلد Nuffield » ثم بقي إلى منصب الاستاذية لكرسي النظرية السياسية والاجتماعية عام ١٩٦٧ . ومن أهم مؤلفاته : الماركسية الألمانية والشيوعية الروسية German-Marxism and Russian Communism والحركة الثورية في فرنسا Revolutionary Movement in France والانسان والمجتمع Man and Society

هجرة تلك المقدمات الفرنسية الى ألمانيا ، حيث نضجت وأثمرت في باطن الفلسفة الألمانية ، فتمخض العقل الألماني عن صدور فلسفات كانت Kant وهيجل Hegel ثم دراسات ماركس Marx . وكارل مانهايم Mannheim .

ولقد افتتح المؤلف كتابه بالتأكيد على ذيوع المصطلحات السياسية وشيوعها ومن ثم كان للمصطلح السياسي « شعبيته » حين يرحب البعض « بالنظام » ، بينما يتمرد البعض الآخر فيرفض « السلبية » ويؤكد « الثورة » . وبذلك اختلطت المصطلحات السياسية بميول سيكولوجية ومصادر مشحونة بالانفعال .

والايدولوجيا كمقولة اجتماعية هي محاولة ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة ودمج المنطق بالوجود الاجتماعي ، للتوصل الى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر اندريه لاموشوش Andre' Lamouche بسوسيولوجية العقل Sociologie de La Raison وتصبح الايدولوجيا بهذا المعنى ، هي دراسة مفصلة للتاريخ الاجتماعي للثورات والمذاهب والعقائد ، مع تأصل الأفكار من خلال ماضيها الذي يضاف عليها مغزاها ومبناها . ففي كل دراسة ايدولوجية ، يهتم الباحث بتحليل الفكر في ضوء الماضي، والعقل من زاوية الصراع المذهبي والتناقض الاجتماعي .

ولقد ظهر هذا المصطلح السوسيوتاريخي في الوقت الذي رفع فيه الفلاسفة من قيمة الشروط أو الظروف الاجتماعية ، فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ، ودمج الماضي بالحاضر، على اعتبار أن « المواقف الاجتماعية » الراهنة هي التي تخلق الفكر ، وأن التاريخ هو الذي يصنع المقولات التي تصدر عن ظروف التجربة السياسية ، وتتجلى على أرضية الوجود الاجتماعي .

ولقد اختلفت وجهات النظر بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع ، حول مفهوم الايدولوجيا ، حيث ينظر الفلاسفة اليها على أنها مجموع التصورات والأفكار العامة التي تسود مجتمعا من المجتمعات في أى عصر من العصور . وقد يستخدم هذا الاصطلاح في معان أخرى أكثر تحديداً وضيقاً ، كى يشير فقط الى بعض أشكال من الأفكار والمعتقدات التي تتعلق فقط بجماعة أو « زمرة اجتماعية Social Group » . أما علماء الاجتماع، فينظرون الى الايدولوجيات على أنها « ظواهر » أو « وقائع » ينبغي دراسة ماضيها ونشأتها وتطورها ثم محاولة تقنين القوانين التي تتحكم في مسارها ، على اعتبار أن الايدولوجيات هي ظواهر خاضعة للشروط الاجتماعية ، فهي اذن « مشروطة اجتماعيا Socially Conditioned » . يضاف الى ذلك أن « الايدولوجيات » تقوم في الوقت نفسه ببعض « الوظائف الاجتماعية Social Functions » .

ويقدم لنا مؤلف الكتاب ، عرضاً شيقاً لمجموع المفاهيم المتعارضة ، التي تزخر بها النظرية الاجتماعية، حيث أصبح للايدولوجيا معان فلسفية معقدة نجدها قد اختلطت بمفاهيم اقتصادية ، ومصادر سيكولوجية . الا أن الكتاب في معظم أجزائه يدور حول المفهوم الماركسي للايدولوجيا ، على اعتبار أن ماركس هو أول من وضع هذا المصطلح واستخدمه في علم الاجتماع . ولكنه الى جانب ذلك يعقد المقارنات بين سائر المفاهيم الايدولوجية المتصارعة والآراء المتشابهة ، حيث اختلف حولها سائر المفكرين ونجم عن ذلك الكثير من المشكلات المعقدة والاتجاهات المتعارضة .

ولكن اذا كانت المذاهب قد اضطرعت على مسرح الفكر الاجتماعى والسياسي ، حول مسألة الايدولوجيا ، وما تثيره من قضايا تحف بها الصعوبات ، فان جون پلامنتر لا يعقد المسألة بقدر ما يبسط لنا في وضوح

وفرنسا حارت كلمة « الايدولوجيا » فجمعت بين الصورية والخصوبة . وفرنسا هي مهد الكلمة ، فصدرت « الايدولوجيا » فرنسية الاصل ، كنتاج لفلسفة كوندياك Condillac تماماً مثلما صدرت « سوسيولوجيا Sociologie » كنتاج لفلسفة « كونت » الوضعية .

واذا كان القرن السابع عشر هو قرن « العقل Reason » ، فلقد مرت أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بعصر الايدولوجيات ، حين تدفقت النظريات المتتابعة لتدرس « طبيعة الانسان » وموقفه من « المجتمع » . كما شهدت هذه القرون الطوال ثورات سياسية أطاحت بنظم اقتصادية، وهدمت قلاع العصور الوسطى ، فتغيرت ملامح البناء الاوروبى، بحلول المجتمع الصناعى وازدهار البورجوازية واندحار الاقطاع . وكانت الايدولوجية البورجوازية الناشئة ، هي ايدولوجية ثورة تؤكد العدالة والاعتراف بحقوق الانسان ، كما كانت أيضاً ايدولوجية وطنية تدعو الى الاخاء والمساواة بين سائر أفراد المجتمع .

ومن ناحية الاصل التاريخى واللغوى ، تعنى كلمة ايدولوجيا « علم دراسة الافكار » ، الا انها كانت تستخدم فى البداية للدلالة على كل فلسفة من الفلسفات «المضادة للميتافيزيقا» تلك التي كانت تفسر صدور الافكار باشتقاقها عن « الاحساسات Sensations » . وكوندياك هو أشهر فيلسوف فرنسي يعبر عن الاتجاه الحسى اصدق تعبير ، اذ أنه تربى فى أحضان الفكر الانجليزى التجريبي الذى يؤكد ذلك المبدأ التجريبي القديم الذى ينادى بأنه لا شيء فى العقل ، ما لم يكن من قبل فى الحس Nihil est in intellectu quod non ante Furerit in Sensus

ولقد أصبح الايدولوجيون بهذا المعنى ،

طبيعة الايدولوجيا فى فحواها ومغزاها . كما أنه لم يشر الى تلك الاختلافات المذهبية ، الا لى يلقى ضوءاً أعمق على جوهر المسألة الايدولوجية ، حتى تصبح أكثر وضوحاً وتميزاً .

والكتاب فى جملة ممتع ، كما أنه يسهم فى ميدان علم الاجتماع السياسى اسهاماً جاداً ، فقد حاول المؤلف منذ الفصل الأول التركيز على مختلف الاستعمالات الخاصة لكلمة « الايدولوجيا » ، كي يكشف لنا عن كيفية اختلاف كل استعمال منها عن الآخر ، بقصد إزالة الفموض الذى يحيط بالكلمة .

ويشير الفصل الثانى الى مدى تأثير الفلسفة الالمانية فى بعث المصطلح ، حين شيد كانط Kant نظريته فى المعرفة ، تلك التى أنكرها وهدمها ثم أعاد بناءها التلميذ الكانطى النجيب فردريك هيغل Hegel . ويناقش الفصل الثالث وجهة النظر السوسيولوجية ويؤكد فى الفصل الرابع على الفرضية القائلة بأن الايدولوجيا تتألف من مجموع المعتقدات التى يكون لها دورها ووظائفها فى التأثير على السلوك ، وتبرير أشكال النزوع البشرى . ويركز الفصل الخامس على التصورية الماركسية الخاصة بتحديد « ايدولوجية الطبقة Class ideology » وما يحتويها من تصورات ومشاعر تتردد فى حركة وخصوبة وفاعلية داخل اطار الوعى الطبقي . وفى الفصل السادس والآخر ، حاول المؤلف أن يستعرض مختلف الاستعمالات السياسية للكلمة . وسوف نعرض لأهم هذه الموضوعات فى الصفحات التالية .

★ ★ ★

مصادر الكلمة واستعمالها :

إذا كان الفكر الالمانى يمتاز بالصورية والصرامة والتجريد ، فإن الفكر الفرنسى يتجصف بالخصوبة والحيوية والسخاء . وبين المانيا

أن تشمل كل الأفكار التي تدور في رؤوس كل أفراد المجتمع .

وأما الإيديولوجيا الكلية فتتصل بالجوانب الكلية التي تتسع في مداها لتشمل مجموع التصورات والتيارات السائدة في أى عصر من عصور التاريخ . فإذا كان المفهوم الجزئى للإيديولوجيا يستند إلى أصول سيكولوجية، ويعتمد على مصادر نفعية ، فإن الإيديولوجيا الكلية إنما تقوم على أسس منطقية وعقلية ، استناداً إلى ما يميز اتجاهات التفكير الكلي السائدة في « روح العصر » أو « وعى الطبقة » .

ومع البدايات الأولية للنزعة النفعية Utilitarianism صدر المفهوم الجزئى للإيديولوجيا ، حين ارتبطت الإيديولوجيات منذ البداية عند « ماكيافلي » و « ديفيد هيوم David Hume » ، واختلطت بالاتجاهات النفعية في علم النفس ، الأمر الذى فرض عليهما أن يطبقا مبادئ السيكولوجيا الانانية في ميادين السياسة والاقتصاد . ومن هنا اتصلت الإيديولوجيا الجزئية اتصالاً وثيقاً بسيكولوجيا المنافع .

المفهوم الماركسي للإيديولوجيا :

إذا كان المفهوم الجزئى للإيديولوجيا قد صدر مع ظهور الرواد الأوائل للنزعة النفعية، فإن المفهوم الكلي للنظرة الإيديولوجية العامة ، قد واكب تقدم التكنولوجيا ، وظهور الطبقة البورجوازية القوية . الأمر الذى فرض على البروليتاريا ضرورة التسليح بإيديولوجية مضادة للظلم البورجوازي . وبذلك تطورت تلك النفعية ذات الأساس السيكولوجي الفردى ، كى تحل محلها تلك التصورية الجماعية ذات الأساس المادى أو الاقتصادى .

ولإيديولوجيا الطبقات مصادرها التاريخية وأصولها الاقتصادية والاجتماعية ، فهناك نظرة إيديولوجية مشتركة بين أفراد الطبقة،

هم هؤلاء الفلاسفة الذين أكدوا الأساس الحسي أو المادى للتصورات والأفكار . ولكن عبارة Ideologue لم تصدر على وجه الدقة عن « كوندياك » نفسه ، بقدر ما طبقت وتأكدت عند أتباعه من بعده . فلما انتقلت الكلمة إلى ألمانيا طرأ على معناها الكثير من التغير ، بحيث استخدمت كى تشير إلى عدد متكامل متسق من الأفكار والمعتقدات ، أو مجموع السمات والاتجاهات السائدة في جماعة أو طبقة . وبذلك نجد أنها تطبق في الفلسفة الألمانية على ما يسمى Weltanschauung أو « الإدراك الكونى » الذى يتعلق بالنظرة العالمية World-View ، وهى نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفى ضوئها أن نتعرف على أنماط التفكير السائدة في الواقع الاجتماعى ، وتلك هى النظرة الإيديولوجية العامة .

وتعمل الإيديولوجيات المحافظة ، بورجوازية كانت أم اقطاعية ، إلى الدفاع عن الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية الراهنة ، ولذلك قد تؤدي هذه الإيديولوجيات إلى تجميد المواقف وإلى تشويه الحقائق عن عمد حتى تلائم مصالحها . وهذا هو المعنى الذى قصده «كارل مانهايم» في تعريفه للإيديولوجيات على أنها تشويه أو « إخفاء متعمد » لحقيقة الأوضاع والمواقف الاجتماعية .

وعلى العموم ، تنقسم الإيديولوجيات إلى قسمين ، إيديولوجيا جزئية ، وإيديولوجيا كلية Total ideology . أما الأولى فتقتصر على الجوانب السيكولوجية البحتة ، حين تركز على تصورات أو مواقف تثير الشك والريبة من جانب الخصوم أصحاب التصورية المضادة . فحين يحدثنا الماركسيون عن « إيديولوجية الطبقة Class-ideology » ، فهم يقصدون بالطبع التركيز على أجزاء محددة أو دوائر خاصة من واقع الفكر الجمعى . على اعتبار أن إيديولوجية الطبقة ، لا تستطيع

الوعي الكاذب :

الوعي الكاذب False Consciousness ، هو ذلك الوعي الذي يبعدنا عن الالتفات الى الأساس الموضوعي للفكر ، حين نفعل عن عملية تأصيل الفكر المنفصل عن الواقع . فالوعي الكاذب هو وعي ضال ومضلل ولا أساس له من الواقع، كما أنه لا يتضمن «أية حقيقة» .

ولقد كان ماركس ينظر الى الايدولوجيا على أنها أوهام وكاذب ، وغالباً ما يطلق عليها اسم « الوعي الكاذب » بمعنى أن الايدولوجي ، هو ذلك المفكر المروج للأضاليل الذي لا يعتمد على أي أساس موضوعي للفكر، في حين أن الأفكار الحققة، هي تصورات مشروطة اجتماعياً ، ومرتبطة أصلاً بالوجود الاجتماعي Social Existence .

ولذلك يتميز « الوعي الحق » عند ماركس عن «الوعي الكاذب» حيث يخضع الأول للشروط الاجتماعية ، ويستند الى مصادر وأصول اقتصادية ، بينما لا يتصل الثاني إطلاقاً بالوجود الواقعي ، بالإضافة الى انفصاله كلية عن أي أساس مادي. والايدولوجيا عند ماركس هي « جزء من الوعي » ، الا أن هذا الجزء يندرج تحت مقولة « الوعي الكاذب » ، على اعتبار أن هذا الوعي هو « وهم خادع Illusion » ولكنه وهم يتميز بالثبات النسبي والعموم بين مجموعات من الفئات أو الزمر الاجتماعية . وما قصده ماركس بهذا الوعي الخادع ، أنه تصور يتميز بأنه « كلي » و« عام » وله نتائج وأخطاره الاجتماعية . وهو يتألف من عدد مترابط من الأوهام الخادعة والتخيلات المغلوطة، تلك التي تمتاز بعمومها وانتشارها بين مجموعة من الأفراد ممن يتشابهون اجتماعياً في « مواقفهم » و « أدوارهم » . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعتبر التصور البورجوازي للدولة مثلاً من أمثلة « الوعي الكاذب » .

واستناداً الى هذا الفهم البورجوازي

حين تجمعهم مشاعر واحدة في الوجدان الطبقي . فحين نسمع ماركسياً يحدثنا عن « الايدولوجية البورجوازية Bourgeois ideology » مثلاً فإننا نعرف فوراً من يقصده أو من يعنيه من الناس ، وما هو مدار تفكيرهم ومستواه . وقد يسلك البورجوازي « الفرد » مسلكاً يتميز كلية عن مسلكه كعضو في « طبقة » ويمارس نشاطاً اقتصادياً أو جمعياً معيناً . حيث أن البورجوازي الفرد ، هو في الواقع انسان أو « فرد عادي » لا يختلف إطلاقاً عن الانسان البروليتاري الفرد ، وخاصة حين يتجرد كل منهما عن تصورات الطبقة ، ولكن على الرغم من ذلك التشابه فإنهما يتمايزان تمايزاً شديداً في أن البورجوازي ينخذ موقفاً خاصاً في عملية الانتاج Process of Production مما يؤدي الى خلق ايدولوجية مختلفة تماماً عن « ايدولوجيا البروليتاريا Proletarian ideology » ويمكن أن نفهم هذا الموقف بسهولة حين نميز بين العامل المنتج ، أو « الانسان الكادح » من جهة ، وبين « صاحب العمل » أو البورجوازي الذي يملك مشروع الانتاج وأدواته . ذلك أن « النشاط الانتاجي » هو العنصر الجوهرى الذى يميز ايدولوجية البورجوازي عن فكر البروليتاريا ووعيتها ، والفيصل الجوهرى بين كل من البروليتاري والبورجوازي ، هو موقف كل منهما في النشاط الانتاجي ، هذا النشاط الذى يحدد دخل كل منهما ويفرض طبقته ومستواه الاقتصادى .

وهذا هو المفهوم المادى للايدولوجيا الذى وضعه كل من ماركس وصديقه انجلز Engels بالنظر الى مستوى دخل الفرد والطبقة الاقتصادية التى ينتمى اليها ، ودوره في هرم النشاط الانتاجي ، بالنظر اليها جميعاً على أنها مصادر أساسية تحدد اتجاهات الفكر وتنظم مساراته .

بتطور التفكير الدينى وتفسير الدين ثم يبين كيف اشتهر « كارل ماركس » بعقد المقارنات بين « البناء الأسفل » و « البناء الأعلى » حين ربط البناء الايديولوجى بالأساس المادى ، وحين وصل « الوعى Consciousness » بتلك الشروط الاجتماعية للوجود ، وان كان الفلاسفة الألمان قد أصدروا قبل ماركس ، عدداً من الأفكار والنظريات الفلسفية لتفسير « الفكر » ، وتحليل المعرفة . وبذلك عقدوا زواجا مقدساً بين الفكر والواقع ، أو بين « الفلسفة » و « التاريخ » . بحيث نستطيع القول ان « الايديولوجيا » بمعناها الواسع ، هى ابنة هذا الزواج الشرعى ، أو هى وليدة خصوبة الفلسفة التى أثمرت على أرضية التاريخ الاجتماعى . وبعد مناقشة طريفة لآراء هيوم عن « التجربة » وفلسفة كانط الترنسندنتالية والفرق بين المنطق الكانطى والمنطق الهيجلى ينتقل الى الكلام عن هيجل والاتجاه الماركسي وكيف أن ماركس كان فخوراً بأنه أخذ منطق هيجل الجدلى ثم قلبه رأساً على عقب ، وانه اذا كان هيجل قد ابتدا بالفكر ثم انتقل الى الطبيعة فان الماركسية قد عكست الوضع فبدأت المادية الجدلية بالطبيعة ثم انتهت أخيراً الى الفكر . ولقد اتفق الماركسيون مع هيجل ، بأنه قد أصاب في اعتباره « التناقض » خطوة أساسية في سبيل التوصل الى الحقيقة ، واستفاد الماركسيون من هذا الاكتشاف وأصبحت الحقيقة في نظر الماركسي وليدة التناقض والصراع ، ولا بد من رفع التناقض ، والعمل على ازالة الصراع .

واذا كان الجدل الديالكتيكى الهيجلى يتجه في نهاية التاريخ نحو تحقيق الحرية ، فان المادية الجدلية انما تهدف تاريخياً نحو تحقيق المجتمع الشيوعى اللاتبقى نظراً لان المشكلة الأساسية للفلسفة المادية الجدلية ، هى مشكلة الانسان وشقاؤه في حياته العملية . وغاية المادية الجدلية تحتم حل مشكلة الانسان، عن طريق الايمان بالاشتراكية العلمية بقصد

الكاذب ، لطبيعة الدولة ووظيفتها . أكد الماركسيون أن مستقبل المجتمعات أو الدول الشيوعية لا يحمل في طياته أية تصورات خاطئة أو أوهام خادعة ، وليس هناك مكان في المجتمع الشيوعى اللاتبقى Classless Society ، لم يسمى بالوعى الكاذب . فلسوف لا يقع الناس في مستقبل المجتمع الاشتراكي وبخاصة في مرحلته الشيوعية ، تحت تأثير « الطبقة » التى تحجب الرؤية الصادقة . ولسوف تفهم الشعوب نفسها وتعي ذاتها ، ويعرف الناس بطريقة علمية وموضوعية كل ما يتصل بالمجتمع الشيوعى الذى يعيشون فيه . ولسوف لا يصبح الناس في المجتمعات الشيوعية بعد أن تنهار « الطبقة » في حاجة على الإطلاق الى « دولة » لها مثل تلك القواعد الضاغطة والسلطان المفروض . حيث لا يوجد في المجتمع الشيوعى اللاتبقى مكان للقانون أو الأخلاق أو السلطة ، بتلك المعاني السائدة في المجتمعات البورجوازية ومن ثم فلا مكان للأوهام الخادعة، ولا مكان للوعى الكاذب، في مستقبل المجتمعات الشيوعية (اللاتبقى) .

الدين والايديولوجيا :

تعتبر الاخلاقيات عند ماركس من التصورات التى تحمل عناصر ايديولوجية . على أساس أن قيم الاخلاق ومعتقدات الدين ، هي أفكار وتصورات منفصلة عن الواقع ، ولا يستطيع العلم المبريقى أن يبرهن على مدى صدقها أو كذبها وهذا هو السبب الذى جعل ماركس يعتبرها مجرد أخلية وهمية .

ولقد ادخل ماركس قيم الأخلاق ونسق الدين في اطار ما يسميه بالبناء الايديولوجي الأعلى . على اعتبار أن هذا البناء الأعلى يستند في وجوده الى « الأساس المادى Material Substructure » الذى هو مصدر كل النشاط الانسانية والمواقف الاجتماعية .

وعرض المؤلف الكثير من النظريات الخاصة

لتطوير العالم وتغيير الانسان . وليس من شك في أن هناك قدرية في الاتجاه الماركسي ، فكما اعتبر « كونت » أن الحالة الوضعية هي النهاية ، فإن ماركس قد نظر الى الاشتراكية العلمية على أن غايتها انما تتجه نحو مجتمع بلا طبقات . وليس من شك أيضاً في أن الجدل الماركسي لم يعد - كما هو الحال بالنسبة لهيجل - نوعاً من البحث النظري الميتافيزيقي . فلم يكن الجدل الماركسي جدلاً منطقياً بل صار « تحليلاً واقعياً » للقوى الاجتماعية في سيرها وصراعها التاريخي .

فاذا كان هيجل « ديناميكياً » في تصوره المنطقي لتطور « الفكرة » ، فإن ماركس كان ديناميكياً هو الآخر في تصوره الجدلي لتطور « المجتمعات » . واذا كانت الفكرة هي التي تحدد التاريخ عند هيجل ، فإن « التاريخ » عند ماركس وبصفة خاصة البناء الأسفل ، هو الذي يحدد الفكرة .

الانسان والمجتمع والتاريخ :

ولكن اذا كان الماركسيون قد رفضوا تصويرية هيجل عن « الروح اللانهائي » في عملية التحقق الذاتي ، نظراً لما فيها من تجريدات ميتافيزيقية ومتاهات فلسفية ، فقد وافقوا على الأفكار الأساسية للنظرية الهيجلية ، مثل الجدل والتناقض ، كما وافقوا على موقف هيجل بصدد الانسان والمجتمع والتاريخ . فمن المتفق عليه مثلاً بين الماركسية والهيجلية ، أن قدرات الانسان - التي تميزه عن سائر الحيوان - متطورة بالضرورة حين تتغير وتتبدل على مر الزمان ، نظراً لاحتكاك الانسان الدائم بالطبيعة ، واتصاله الدائب بالحياة والمجتمع خلال تقدم حركة التاريخ .

ومن المؤكد مثلاً أن الأساليب التقليدية

الآن هيجل لم يستخدم اصطلاح « الوجود الاجتماعي » الذي يتحكم في الوعي . ولم يحدثنا اطلاقاً عن « الايدولوجيا » ، تلك الكلمة التي اصطنعها ماركس والح عليها كل الاحاح باعتبارها المفتاح الوحيد لفهم الانسان والمجتمع والتاريخ . ولكننا نلاحظ أن التصويرية التي استفرقت جانباً كبيراً في فلسفة هيجل ، هي « التصويرية العالمية » أو ما يطلق عليه هيجل اسم Weltanschawing . ليقتصد بها معنى « التصويرية الكلية للعالم » . ولا يمكن أن يحصل على هذه التصويرية الكلية المطلقة سوى « كائن مفكر رشيد Rational being » حيث أن فهم النظم وتحليل الافكار في ضوء علاقتها ببعضها بعضاً ، ودراسة

ليست هي القنطرة الفريدة التي تصل العقل بالوجود ، والفكر بالواقع . ففي ميدان الفن مثلاً ، نجد أن المنفعة ليست من عناصر « الخلق الفني » ، ذلك الذي تتوافر فيه فقط بعض القواعد والشروط الصادرة عن ظروف المجتمع والتاريخ . على اعتبار أن الفن مهما خلق بعيداً في برج عاجي ، فإن العناصر الاجتماعية تظل كامنة في عملية « الخلق الفني » ، بمعنى أن الإنسان والمجتمع والتاريخ ، هي عناصر ضرورية لتكوين اتجاهات الفن ومذاهبه .

فكرة النسبية والايديولوجيات :

حين تنقلب سفينة في بحر عاصف ، يظن بحارتها وهماً أن المعونة سوف تأتيهم في الحال . بينما يعتقد البدائيون أن « روحاً خبيثة » قد قلبت السفينة ، فالبداي ينظر الى الكون نظرة خاصة ، كما يحلل الاحداث والوقائع الفيزيائية تحليلاً غيبياً mystique وتلك هي ملامح وسمات العقلية البدائية . والبداي لا يلجأ الى « الغيبيات » الا لأنه يخفق في معرفة العلل الحقيقية . فهو كالمحضر يستطيع أن « يقارن » وأن « يفسر » بنفس الطريقة ومستخدماً نفس المقولات والقوالب . فالعقلية البدائية تحمل نفس التصورات والمقولات المنطقية ، فهي عقلية حاصلة على « الزمان والمكان والعلية Causality » ولكنها تفسر وتحلل بطريقتها الخاصة ، ووفقاً لاساطيرها وتصوراتها الجمعية . فقد تلقى المعتقدات البدائية ضوءاً على معنى « الوجود » ومعنى الاشياء ، فيلجأ البدائيون الى قصص القدماء واساطير الأولين ، حتى يجدوا تفسيراً للاشياء والموجودات .

وقد تدور الايديولوجيات ، حول حكايات

ماضيها وكيف تنشأ وتتطور ، كل هذه جوانب تعتبر من أخص خصائص الانسان من حيث هو كائن مفكر بمعنى أن النظرة الكلية للانسان وموقفه من العالم ، وتفسيره للتاريخ ، لا تتحقق كلها الا بشروط « الوعي » تلك التي تتوافر في الانسان من حيث هو كائن « يفهم » و « يحكم » و « يعي » ، ويستخدم أفكاره ويحدد أهدافاً خاصة يستطيع تحليلها وتعليلها وتفسيرها ، من زاوية موقفه ونظرة الكلية للعالم . فهناك تصورية للعالم ، او نظرة للوجود ، يستطيع الانسان من خلالها أن يضع نظاماً للأشياء . ومن شأن هذا النظام التصوري للوجود ، أن يرتبط برباط وثيق بنسق الفكر واللغة Language . حيث ان الفكر يصبح بلا وظيفة اذا لم يتصل بالعالم أو يرتبط بالاشياء ، كما تصبح اللغة ناقصة عرجاء ان لم تنتعش بحركة الوجود وتلتحم بتيار التاريخ الاجتماعي .

وبهذا المعنى أصبح الفكر البشري ظاهرة تاريخية ، ونتاجاً جمعياً يتوقف على شروط البيئة وظروف الثقافة Culture ، كما يستند الفكر ايضاً الى مواقف اقتصادية تؤكد المصالح المادية . ولذلك كانت « المنفعة » هي الخلفية الأصلية التي تختفي وتستر وراء سائر الايديولوجيات ، ويكفي أن نرفع هذا الستار النفعي الجشع ، حتى تنكشف تلك الايديولوجيات ، وهذا هو اسلوب الماركسي في دراسة الايديولوجيات ، بالكشف عنها ، حين تفصح عن نفسها ، وتصبح عارية عن ظاهرها الفكري ، ولا ينكشف لنا سوى باطنها النفعي الجشع .

وعلى العكس من ذلك ، فقد أثبت مانهايم أن « المنافع » ليست هي الدوافع الوحيدة للسلوك والمواقف البشرية ، وأن « المصلحة »

قواعد ومعايير للسلوك الخلقى ، على أنها أجزاء متكاملة ومتساندة في البناء الايدولوجي الأعلى .

ومن هنا يؤكد الماركسيون دائماً على وجود النسبي Relative ، فلا يلتفتون الى المطلق absolute . ولا شيء عندهم غير «النسبية» و « الحركة » ، و « الصيرورة » . وفي هذا المعنى النسبي ، يقول الماركسي الصيني الكبير « ماوتسي تونج » : « اذا فرض ان ضفدعاً قال وهو في قعر بئر : ليست السماء الا بحجم فوهة البئر فهو مخطيء . لأن حجم السماء اكبر من أن يعادله حجم فوهة البئر . أما اذا قال الضفدع : أن قسماً معيناً من السماء هو بحجم فوهة البئر ، فهو على حق ، لأن ذلك يتفق مع الواقع » .

تلك هي النسبية كما يعبر عنها « ماوتسي تونج » في وضوح وجلاء ، ولكن الماركسية لا تستند الى النسبية وحدها ، وانما تقوم أيضاً على الصيرورة ، حيث يرفض الماركسي الوجود الساكن أو الآلي ، ويرفضون المادية الجامدة inerte ، ويؤمنون فقط بالوجود المتحرك، ويتمسكون بحزم بالمادية الديالكتيكية . والديالكتيك الماركسي هو علم القوانين العامة للحركة ، سواء في العالم الخارجي ، أم في الفكر البشري . فليست الأفكار عند ماركس كما هو الحال عند هيغل ، هي التي تقود العالم وتفسره ، بل ان هذه الأفكار ، انما تستند بالضرورة الى الشروط الاقتصادية ، وتلك هي الضرورة الماركسية ، التي تجعل من المادة أساس الفكر والتاريخ . والاقتصاد عند ماركس ، هو المادة التي تفسر حركة التاريخ ، والأساس الأسفل ، هو الأرضية التي تشكل بنية العلاقات الاجتماعية ، وبهذا المعنى أصبحت الماركسية فلسفة مادية ، وليست

واساطير ، أو حول معان اخلاقية نستند الى اصول أو قيم دينية . ولا شك أن جانب « الحكاية » أو القصة ، هو عنصر جوهري في الايدولوجيا ، فالقصة أو الاسطورة الايدولوجية عبارة عن قصة ذات مضمون أخلاقي ، ويتصل الجانب الايدولوجي بالقصة نفسها ، فاذا ما توافر مثلاً العنصر الاخلاقي دون مضمون اسطوري أو طابع قصصي ، فلن يتوفر على الاطلاق العنصر الايدولوجي . وتشرح القصة الايدولوجية أو تفسر كل فعل أو حدث في موقف من المواقف السوسيولوجية العامة . وهذا هو السبب الحقيقي في « نسبية المواقف والأفكار » كما تتجلى في سياق التاريخ أو كما تحلق في آفاق الميثولوجيا .

ولم يكن ماركس هو أول من بشر بالفكرة الايدولوجية ، وما يتصل بها من نسبية ، وخاصة حين ترتبط الفكرة باصولها الواقعية ومصادرها الاجتماعية . فلقد كان « باسكال Pascal » فيلسوفاً أخلاقياً ، وعالم رياضياً ، الا انه في الوقت نفسه عبر في عمق واصالة من نسبية الفكرة الايدولوجية حين قال : « ان ما هو حقيقي في شمال البرانس هو خاطيء في جنوبها » . وحين أعلن باسكال هذه القضية ، لم يكن يفكر في نظريات اوقليدس الهندسية ، أو حتى في مدار كوبرنيكس Copernicus وانظاره الفلكية ، وانما كان باسكال يفكر فقط في قواعد الاخلاق وقوانين السلوك الاجتماعي . تلك هي النسبية الاجتماعية، التي انطلق منها ماركس ومناهيم، بالرجوع الى البعد الواقعي للفكر والتصورات، على اعتبار ان الظواهر والأحداث الاجتماعية ، انما تخضع عند ماركس لجدل الواقع وقوانينه . الأمر الذي جعل ماركس ينظر الى القانون والاخلاق وما يتصل بهما من

ايدولوجية ideologique . اذ ار علم الاجتماع الماركسى انما ينظر فقط الى « البناء الاسفل » ، وهو البناء الاقتصادى المادى ، على حين ان المذاهب الفكرية وسائر الايدولوجيات ليست فى ذاتها الا « بنية فوقية Superstructure » .

ايدولوجية الطبقة :

قلنا ان المؤلف حرص على أن يبين أن « الذات العارفة » ، أو المفكرة ترجع وتستند الى الواقع ، وان أى مذهب فلسفى ، « لا يسبح فى فراغ » ، وانما جاءت الفلسفات لتؤكد ايدولوجيات معينة ، وللدفاع عن مصالح طبقية ، أو تأييد مواقف سياسية . وبالتالي يمكن تفسير الأفكار والايدولوجيات بالنظر الى طبيعة الموقف الاجتماعى العام ، وذلك الموقف الذى يحدد اطارها ، والذى يضى عليها مغزاها ومبناها . فتصبح الايدولوجيا بهذا المعنى ، ظاهرة فكرية عامة ، فيقال مثلاً : « ايدولوجية العصر » أو « ايدولوجية الطبقة » ، بمعنى مجموع الملامح العقلية السائدة فى ذلك العصر ، أو الخصائص الذهنية الكامنة فى روح الطبقة ، وقد يقال : ان الايدولوجية ، هى مجموع الأفكار التى تكون « النظرية » أو « المذهب » .

ويؤيد المؤلف ذلك بأقوال كثير من الكتاب من أمثال « جيرفتش Gurvitch » الذى يرى أن الايدولوجية الماركسية تتضمن أحكاماً فى الاخلاق والدين والقانون والفن ، باستنادها الى الأساس الاقتصادى ، كما يصبح الوضع المادى للطبقة ، هو المصدر الوحيد الذى يفسر طبيعة المضمون الفكرى ، ومحتواه الداخلى . كما أن رايمون آرون Raymond Aron يذهب الى أن علم الاجتماع الماركسي يؤكد على تلك

الحقيقة المنبثقة من بنية الطبقة class structure ، فلقد استند ماركس الى مادة المجتمع ، حين نظر الى البناء الاسفل ، على أنه مصدر كل أشكال المعرفة من « ايدولوجيات » و « فلسفات » و « علوم » و « وأديان » . هكذا فسر الماديون الجدليون مضمون الايدولوجيا ، على اعتبار ان ايدولوجية الطبقة هى انعكاس للصراع السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يتحكم بالضرورة فى الفكر الطبقي ، ويتركز فى تلك المواقف والارتباطات العامة التى تتعلق بصراع الجماعات والطبقات والتاريخ . وهذا ما يؤكد « كارل مانهايم » فى كتابه المتع « الايدولوجيا واليوتوبيا Ideology and Utopia » . واستناداً الى هذا الفهم - يرد ماركس ايدولوجية الطبقة الى تلك المشكلات الاجتماعية التى تنبثق من داخل بنية الطبقة . على أساس أن الفكر لا يتوقف على مجرد « الوضع الاجتماعى » للفرد ، بل أنه يتوقف أصلاً على « الوضع الاقتصادى » ويصدر عن الموقف الاجتماعى والسيكولوجى للطبقة برمتها ، من خلال صراعها بآمالها ومخاوفها وامكانياتها الموضوعية ، وهى الآمال والمخاوف التى تنبثق عن ظروف وضعية يحددها السياق السوسيو تاريخى . فاننا حين نتعرف على ايدولوجية العصر أو « روح الطبقة » ، وحين نحاول أن نفهم حقيقة جماعة من الجماعات والزمير السوسيو تاريخية . فانما نعنى بذلك أن نتعرف على خصائص وتكوين البناء الكلي « لروح العصر » ، أو « فكر الطبقة » أو « عقل الجماعة » ، ذلك البناء الفكرى الشامخ الذى يتألف من مجموع الآراء والأفكار والظروف المنبثقة عن نسق System of Social Volues القيم الاجتماعية وتعبير أدق ، أن ذلك البناء العقلى لروح العصر والطبقة ،

« المصالح » ، تلك التى تصدر عنها « الأفكار ideas » . ومن خلال العمل ، وبالاحتكاك المستمر بين أفراد الزمرة أو الطبقة، تنشأ مجموعة من الأفكار الأساسية . ولكن هناك مجموعة أخرى من « الأفكار الثانوية Secondary ideas » لا تنجم عن المناشط الجمعية ، بقدر ما تتصل بما يدور داخل اطار الزمرة أو الطبقة من آراء وما يسود فيها من تصورات ومعتقدات .

و « ايدولوجية الطبقة » ، هى مجموع الأفكار الثانوية السائدة فى بنيتها ، وتلك هى الأفكار الايدولوجية ideological ideas . ولذلك تحتوى ايدولوجية كل طبقة على مجموعة من الأفكار والاتجاهات الثورية ، التى تصدر عن الوعى الطبقي ، مما يؤكد أن هذه الأفكار انما تبرز السمات العامة للطبقة والتي تضى عليها شخصيتها ووجودها . بمعنى أن ايدولوجية الطبقة انما تعبر عما يجمع بين أفرادها من اتجاهات وعلاقات ، وما يشتركون فيه من آمال ومصالح ، وما يقومون به من أدوار طبقية ، وهذه كلها هى شروط « الوجود الطبقي » .

ويميز ماركس الطبقة تبعاً لنوع الملكية وشكلها ، كما يحدد مدى فاعلية تلك الطبقة وتأثيرها فى النسق السياسى وفقاً لتقدير ثرائها وأهميتها مما يضى عليها طابعاً يعطيا فرصتها أو دورها القيادى فى البناء السياسى . ولكل طبقة آمالها وتطلعاتها ، فطبة الملاك تريد الثروة وجمع المال ، وطبقة الاقطاع الثرية تبغى السلطة والسيطرة على الحكم بمزيد من القوة والسلطان السياسى ، أما طبقة العبيد فتأمل فى التحرر من الظلم الاجتماعى واستغلال الانسان لآخيه الانسان .

هذه هى الخريطة الاجتماعية Social Map التى تبرز اتجاهات الطبقات، حيث نجد تعارض

انما يعبر على العموم عن « موقف الحياة Life Situation » ، ويفسر الوضع الراهن . حيث تعبر تلك الأفكار والظروف طبقية عن وظائف وجودها فى الوسط الاجتماعى .

ومن المسائل الجوهرية ، التى تعرض لها علم الاجتماع الماركسي ، مسألة هامة تتعلق بالتفسير العلنى من الفكر والمعرفة ، حيث استند ماركس الى « التفسير الوظيفى » ، لأشكال الفكر فى البناء الاجتماعى ، وأشار الى وظيفة التفكير الايدولوجى ودوره فى بنية الطبقة ، ودرس وظيفة العلم الوضعى والتكنولوجيا . وبخاصة فى المجتمع البورجوازي ، على اعتبار انهما من ضرورات الاقتصاد الرأسمالى وأدواته ، حيث يستخدمهما العلم الاقتصادى فى أشباع حاجات الانسان . وبذلك أبرز الاتجاه السوسيولوجى الماركسي مبدءاً هاماً بالنسبة لعلم اجتماع المعرفة ، وهو أن تطور الفكر والمعرفة فى السياق التاريخى ، لا تفسره الا أسباب اجتماعية ، وان المفكر لا يتشكل الا حسب الظروف التاريخية ، وان كل مجتمع يصنع بناءه الفكرى بشروط مستمدة من ماضيه ، ومن تراثه الحضارى المستند الى اصول اقتصادية ، واسس مادية .

ويقول المؤلف فى ذلك ، أنه لا يمكن تعريف « الزمر الاجتماعية Social groups » أو تحديد مفهوم الجماعات ، الا فى اطار ما تقوم به من جهود أو أعمال ، تلك التى تسمى فى علم الاجتماع باسم « المناشط الاجتماعية Social activities » . ولا شك أن « العمل » أو « النشاط » حين يكون جماعيا ودائماً ، لا بد وأن يخلق فى الجماعة أو الزمرة الاجتماعية ، مجموعة من « الاهتمامات » أو

ولقد أشار ماركس في « الثامن عشر من برومير Eighteenth Brumaire » الى كلمة مشهورة للويس بوناپرت فقال عن جموع الفلاحين الفرنسيين ، حين كان يتولى سلطانه كرئيس لجمهورية فرنسا : « انهم طبقة ينقصها الوعي الطبقي » ، مما يؤكد ضعفها وسلبيتها في ذلك العهد .

ومن خلال ما يصدر عن الوعي الطبقي من تصورات مشتركة ، يتعامل أعضاء الطبقة الواحدة ويتحدون في « زمر » وكان السادة في المجتمعات القديمة يتعاملون باعتبارهم « سادة Masters » . كما تدافع الطبقة عن وجودها وأهدافها ومصالحها ، فيقع أو ينشب الصراع الايديولوجي مع الطبقات الاخرى . ويحمي السادة مثلاً أنفسهم من ثورة العبيد ، فيدافعون دائماً عن طبقتهم ويسنون لمصلحتها القوانين . وكذلك يحمي زنوج أمريكا أنفسهم من طغيان البيض، حيث يميز المجتمع الأمريكي بين الأسود والابيض باسم « التفرقة العنصرية » . ولا شك ان هذه وصمة عار في جبين مبادئ العدالة والحرية والديمقراطية التي تتشدد بها الولايات المتحدة الأمريكية .

وما يميز الطبقة عن « الزمرة الاجتماعية » هو درجة الاتساع والشمول ، فالطبقة عالمية أو دولية cosmopolite ، أى لا وطن لها ، مثل طبقة العمال التي تمتد فيها وراء الامم والدول حيث يدخلها العامل في كل مكان . ويعبر الشاعر الماركسي : « أيها العمال في كل مكان اتحدوا » عن هذه التصورية اصديق تعبير .

وتختلف الطبقة عن « الطائفة caste » ، ويمكن النظر الى « طوائف الناس » و « منازلهم » على أنها أنواع من الطبقات .

الخطوط وعدم تطابق الاتجاهات ، اذ أن « خطوط التقسيم » بين سائر الطبقات انما تتعارض ولا تتحد أو تتفق . ولذلك أكد ماركس أن دكتاتورية البروليتاريا سوف تزيل هذا التعارض وتحل التناقضات . ولقد أعلن ماوتسى تونج عدم صلاحية الاتجاه الماركسي الكلاسيكي في معالجة مشكلات بروليتاريا الفلاحين . وانما أكدت ديمقراطية الصين الجديدة على دور الدكتاتورية المشتركة التي تضم طبقات الفلاحين والمثقفين وكل الطبقات المعادية للاستعمار .

الوعي الطبقي :

يسجل الفكر كل ما يطرأ على الجماعة من تغيرات حضارية أو اجتماعية ، ومن ثم كان الفكر عند عالم الاجتماع هو « ترمومتر » على درجة عالية من الدقة والحساسية ، لأنه يعكس ما يدور في بنية الوعي الطبقي . فقد تزول الطبقة بحكم القانون ، ولكن الوعي أو الوجدان الطبقي لا يزال باقياً . مثال ذلك ان زعماء فرنسا ثاروا على طبقة النبلاء Noblesse ، وأطاحوا بامتيازاتها وألقابها وحقوقها . وتنازل أصحاب الأقطار والامتيازات عن حقوقهم ليلة ٤ أغسطس المشهورة ، الا أنهم رغم ذلك كانوا يحتفظون اجتماعياً بما كان لهم من مكانة ، فتمسكوا بألقابهم وعلاقاتهم السائدة وما يربطهم من قيمة راسخة في الوجدان الطبقي ، رغم زوالها باسم القانون .

وعلى هذا الاساس تتميز الطبقات بوجود « الوعي الطبقي class consciousness » الذي يبرز معالمها ويضفي عليها وجودها ، بمعنى أن وعي الطبقة ، هو « روح الطبقة » .

الطبقي « . ولقد اقترب لوكاتش Lukacs من هذا الفهم الماركسي للوعى الطبقي في كتابه « التاريخ والوعى الطبقي History and class consciousness » . حيث أكد في هذا الكتاب على أن البروليتاريا إنما تتميز بكثافة أكثر و طاقة أغزر من « الوعى الطبقي » عنها بالنسبة للبورجوازية .

وينبثق « الوعى الطبقي » من ثورة البروليتاريا خلال صراعاتها مع البورجوازية ، فتكتسب الكثير من الأمانى والآمال الجديدة . وتصبح بذلك حاصلة على « الوعى » عن طريق الكفاح الثورى ، كما تصبح على دراية تامة وكاملة بمصالحها الطبقية . ومن هنا يتطور « الوعى » خلال النضال ، حيث تتحول آمال الماضى وتبدل ، وتصبح الأمانى الجديدة مختلفة عن أمانى الآباء والأجداد ، وبذلك يتعلم البروليتارى من تجربته الثورية ، وكفاحه المستمر ، انه لن يحصل على أمانيه ، ولن يحقق آماله الا باحلال الاقتصاد الاشتراكى محل الرأسمالى . وقد يكافح البروليتارى فى شراسة ، وبكل الوسائل باستخدام القوة ، أو بالصراع الدموى ، حتى يتم له تحقيق الوجود البروليتارى وحتى يحصل العمال والشفيلة على أمانيتهم وأهدافهم . وهنا تصبح طبقة العمل واعية بذاتها .

ولا شك أن نظرية ماركس عن « الوعى الطبقي » ، وخاصة ما يقصده بالوعى البروليتارى ، قد تطورت عند « جورج لوكاتش » حين أشار الى تفوق واستعلاء الوعى البروليتارى على كل أشكال الوعى الطبقي . ويتفق لوكاتش مع ماركس على أن الوعى الطبقي البورجوازى ، إنما هو صورة

الا أن « الطائفة » هى « طبقة مغلقة » ، ولا تطلق الا على الطوائف الهندية بالذات التى تمنع دخول الأفراد أو الخروج منها . وقد يكون للطبقة ايدولوجيتها الخاصة ، دون أن يتوافر لديها « الوعى الطبقي » . فقد تتفق الافكار والارادات والرغبات ، وقد تتشابه المشاعر والآمال ، مع فقدان « عنصر الوعى الطبقي » ، وهذا هو السبب الذى من أجله يقول ماركس « فى الثامن عشر من برومير » أن طبقة الفلاح الفرنسى إنما ينقصها الوعى الطبقي . على ما سبق أن ذكرنا ، ولقد عدد ماركس أسباب فقدان الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا ، ومنها عدم توافر عنصر « التنظيم organization » بينهم ، ذلك العنصر الذى يؤكد مصالحهم الطبقية ويشجعها ويروجها ، ومنها أيضاً أنهم لا يتعاملون فيما بينهم كطبقة محددة المعالم ، نظراً لانعدام توافر « الاهداف المشتركة common purpose » سواء اكانت اجتماعية أم سياسية ، بمعنى أنهم ليسوا على علم تام ودراية حقيقية بوجودهم الطبقي ، ولا يحرصون على تأكيد هذا الوجود وتدعيم المصادر الحقيقية والاسس الموضوعية التى تدعم مصالحهم الطبقية وتسندها .

ومعنى ذلك أن انكار ماركس ورفضه لوجود الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا فى عصره ، مبعثه أنهم لم يكونوا على دراية بمصالحهم أو وجودهم الطبقي . ولقد ذهب ماركس الى ما هو أبعد من ذلك ، حين يشك فى امكان وجود « الوعى الطبقي » بين الفلاحين على العموم ، وحين ينظر ماركس الى طبقتى البروليتاريا والبورجوازية ، على أنهما الطبقتان الوحيدتان الحاصلتان على عنصر « الوعى

أن الرأسمالية إنما تحمل في طياتها بذور هدمها ، حيث أنهم لن يستطيعوا رفع التناقضات إلا برفض النظام نفسه ، ولكنهم يتمسكون بوجودهم الطبقي المؤقت ، الذي يبقى ببقاء النظام البورجوازي ، ويستمر باستمراره .

من صور « الوعى الكاذب » . ولقد أخطأ البورجوازيون للأسف فهم مصالحهم الطبقيّة التي يسندوها نظامهم البورجوازي ، ولم يدركوا المقصود من وجوده ، أو التناقضات Contradictions الكامنة فيه ومن ثم لم يعملوا بالطبع على حلها . وهم لا يدركون

★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت لإدارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل في الأعداد القادمة

Gordon Donald C., **The Moment of Power, Britain's Imperial Epoch**, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs., N.Y., 1970.

MAZZEO Joseph Anthony, **Renaissance and the Revolution, The Remaking of European Thought**, Methuen & Co. Ltd., London 1969.

Nelson Leonard, **Progress and Regress in Philosophy**, Translated by Humphrey Palmer. Oxford Basil Blackwell, Vol. I, 1970, Vol. 1971.

Roslansky John D., (Edit), **The Uniqueness of Man, A Discussion at the Nobel Conference**, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1969.

Sampson Anthony, **The New European**, Hodder and Stoughton, London 1968,

★ ★ ★

العدد التالى من المجلة

العدد الرابع – المجلد الثالث

يناير – فبراير – مارس ١٩٧٣

قسم خاص عن النشوء والارتقاء
بالإضافة الى الابواب الثابتة

الخليج العربي	٥	ريالات	٣	ليرة
السعودية	٥	ريالات	٢٥٠	ملياً
البحرين	٤٠٠	فلس	٢٥٠	ملياً
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	٣٥	قرشاً
اليمن الشمالية	٤,٥	ريال	٤٠٠	باليه
العراق	٣٠٠	فلس	٥	رناير
لبنان	٢,٥	ليرة	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلستا	٥	درهم
سوريا				
مصر				
السودان				
ليبيا				
مستط				
الجزائر				
تونس				
المغرب				

مطبعة حكومة الكويت

٥٠ فلس